حسینیت اور عصری اردو شاعری

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

نئی حسیّت اور عصری اردو شاعری

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

جموّں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

۱۹۷۵ء

مصنف	ڈاکٹر حامدی کاشمیری
تاریخ	۱۹۷۴
تعداد	۵۰۰
طابع	جے کے آفسیٹ پریس دہلی
کاتب	
قیمت	بارہ روپے
ناشر	سکریٹری کلچرل اکیڈمی

انتساب

مسعود اور صبا کے نام

چہ تماشاست ز خود رفتۂ خویشت بودن
صورتِ ما شدہ عکسِ تو در آئینۂ ما

(غالب)

دیگر ز سا بیخودی ما صدا مجوی
آوازی از گسستن تار خودیم ما
(غالب)

ترتیب

عرضِ ناشر

کارل مارکس سے جب کبھی نے قدیم یونانیوں کے تخلیق کردہ ادب کے متعلق پوچھا تھا تو اُس نے جواب میں کہا تھا کہ یہ ادب انسان کے بچپن کے سنہرے سپنوں کی طرح دلاویز اور خوبصورت تو ہے لیکن اس سے آج کے قاری کے تمام ذہنی، جمالیاتی اور روحانی مطالبات پورے نہیں ہو سکتے۔ اس بیان سے یہ نتیجہ مُستنبط ہو سکتا ہے کہ مارکس ادب کے کسی ذاتی اور پائیدار معیار کا قائل نہ تھا جو ایک ایسی رائے ہے جس پر کافی بحث و تمحیص ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے جدید اور قدیم (اگر ایسی اصطلاح استعمال کی جاسکتی ہے) نقاد شاید انکار نہیں کر سکتے کہ شعریت اور شعر فہمی کی نئی نئی تاویلات ممکن ہیں، اور اسی لئے کسی بڑے شاعر یا اچھے شعر کی پسندیدگی کے ارکانِ ایمان الگ الگ زمانوں میں مختلف ہو سکتے ہیں

اُردو زبان میں جدید حسیت کی تحریک اس وقت کئی برس سے پُر خروش وجود کے باوجود ابھی تک تجرباتی دور سے گزر رہی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے شعر گوئی اور شعر فہمی کے معاملے میں کچھ ایسے جمالیاتی رویوں کا پرچم پھر بلند کیا ہے، جنکو خالص تکنیکی حیثیت سے اگر ہم بالکل ہی نیا قرار نہ بھی دیں، پھر بھی اُن کے گہنائے ہوئے چہروں کو از سرِ نو ضرور منوّر کیا ہے۔ اور اس بات میں بھی مشکل سے کلام ہو سکتا ہے۔ کہ عصرِ حاضر میں سخن سنجی نکتہ آفرینی اور تازہ کاری کی سرحدیں اردو میں اسی تحریک کے متاثرین کے ہاتھو وسعت پذیر ہو رہی ہیں۔ میرے کہنے کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ اس رَو میں لکھی جانے والی ہر چیز مستند اور مشکور ہے۔ ایسا کسی زمانے بلکہ کسی ایک شاعر

چاہے وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، کے بارے میں نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن یہی کیا کم ہے کہ جس وقت اردو زبان میں ترقی پسند تحریک کا طوفانی دھارا اُتر گیا تھا اور فضا میں ایک بے کراں سناٹے کا احساس اُجاگر ہونے لگا تھا۔ اُس وقت جدید حیثیت نے نہ صرف ذوق کا ذائقہ بدل دیا بلکہ ادبی تحریک کے ارتقاء کی ایک جدلیاتی ضرورت کو بھی پوری ادبی زیر و بم کے ساتھ پورا کیا۔

کلچرل اکادمی کی طرف سے یہ کتاب نئے شعری مزاج کے ریکوگنیشن (RECOGNITION) کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہمارے سلسلۂ مطبوعات میں تحقیق، تشریح، تنقید وغیرہ کے کھاتوں میں مختلف سطح کے نمونے نظر آئیں گے۔ لیکن اس کتاب نے نئے شعری رجحانات سے ہمارے مصاحف کا ایک بالکل امتیازی باب کھول دیا ہے۔ حامدی صاحب کی آرا سے اختلاف ہو سکتا ہے۔ اور اُن کے فیصلے کلیتاً مسترد بھی کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن یہ کتاب اردو کی ہمعصر شاعری کے نظارے کے لئے ایک ایسا جھروکہ کھول دیتی ہے۔ جس کی کیفیت ذہن کو ایسا ہی بھرپور مشاہدہ بخشتی ہے جیسا جامع مسجد کے میناروں سے دِلّی شہر کا نظارہ یا ہری پربت کی کستور پنڈی سے سری نگر کا منظر بخشتا ہے۔ مجھے اِس امر کا احساس کرتے ہوئے بڑی مسرت محسوس ہو رہی ہے کہ اردو میں یہ اس موضوع پر پہلی تفصیلی کتاب ہے اور اِس کے علاوہ ہماری ریاست میں مختلف زبانوں کے ادیب اور ادب کے طالب علم بھی اِس کو خود اپنی زبانوں کے تناظر میں کافی دلچسپی کا حامل پائیں گے۔

میں اکادمی کی طرف سے اپنے دوست جناب شمس الرحمان فاروقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ اُنہوں نے اپنی دیگر مصروفیات کے باوجود اِس کتاب کا پیشِ لفظ لکھ کر ہمارا اعتبار بڑھا دیا۔

محمد یوسف ٹینگ
سیکریٹری

شہید گنج، سری نگر
۲۲ر نومبر ۱۹۷۶ء

پیشِ لفظ

نئی شاعری مہمل ہے۔ نئی شاعری گُم راہ ہے۔ گُم راہ کُن ہے۔ مغرب سے مستعار ہے۔ نقالی ہے۔ سماجی شعور سے خاری ہے۔ سیاسی ذمہ داری کی منکر ہے۔ یہ مائل انحطاط ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اس کی زندگی چار دِن کی چاندنی کے بھی برابر نہ ہوگی۔ جدید شاعر برساتی حشرات الارض ہیں۔ یہ اپنی موت آپ مر جائیں گے۔ جدید شاعر زبان و بیان سے ناواقف اور فن کی نزاکتوں سے بے بہرہ ہیں۔ ان بے چاروں نے اول فول بکنے کو ہی شاعری سمجھ لیا ہے۔ یہ قابلِ رحم ہیں۔ یہ سزاوارِ نفرین ہیں۔ ہمارے نقادوں کو ایسی باتیں کہتے کم و بیش پندرہ برس ہو رہے ہیں۔ دنیا ان پندرہ برسوں میں کچھ زیادہ تیزی ہی سے بدلی ہے اور نئی شعریات کی تشکیل، نئے شعر کی تعین اور عصرِ حاضر سے نئے شعر کے رشتوں کو واضح کرنے کی مہم کے کئی منازل سر بھی ہوئے ہیں۔ کچھ نئے ابعاد بھی سامنے آئے ہیں۔ نکتہ چینی کا آبشار اپنی قوّت کھو چکا ہے۔ شعر کا قاری نئی شاعری کو پوری طرح قبول نہیں کر چکا تو کم سے کم اس سے متنفر اور خوف زدہ بھی نہیں ہے، بلکہ اسے تجسس کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ بعض ترقی پسند نقاد تقدیر و تعین شعر کے لئے اب ایسی زبان استعمال کرنے لگے ہیں جو جدید نقادوں سے متاثر ہے۔ مثلاً اب وہ سماجی معنویت، خرد کی معاشرتی ذمہ داری اور سیاسی جواب دہی کے بجائے یا کم سے کم اس کے ساتھ ساتھ استعارہ، پیچیدگیٔ اظہار اور علامت سازی کا ذکر کرنے لگے ہیں۔ چناں چہ سردار جعفری نے غالب پر اپنے بعض مضامین میں ان معاملات کو خاصی اہمیت دی ہے۔ ادبی منظر میں یہ تبدیلیاں اور بھی وسیع و عریض ہوتیں۔ اگر نئی شاعری اور نئی شعریات کے

فکری پس منظر کا مطالعہ زیادہ وضاحت اور تفصیل سے کیا گیا ہوتا۔ تاحال صرف کچھ ہی مستقل کتابیں
لکھی گئی ہیں۔ اِن میں سے بعض مثلاً "نئی نظم کا سفر (جیلانی کامران) شعری لسانیات (انیس ناگی)
ہندوستان میں نایاب نہیں تو کم یاب ہیں۔ شمیم حنفی کی قاموسی کتاب "بیسویں صدی میں جدیدیت
کی فلسفیانہ بنیادیں" ابھی اشاعت کی منتظر ہے۔ اعلیٰ درجے کے مضامین یا مضامین کے مجموعے ضرور
ملتے ہیں۔ لیکن ہمارے ملک میں ایسی کتاب کا وجود نہ تھا جس میں اگر تمام نہیں تو اکثر مسائل کو یک جا سمجھا
اور سمجھایا گیا ہو۔ ایسی صورتِ حال میں حامدی کاشمیری کی یہ کتاب ایک بہت بڑے خلاء کو بھرنے کی سعی میں
مشکور ہے۔ حامدی کاشمیری نے اپنی کتاب میں اردو کی جدید شعری صورتِ حال کو بڑی خوبی سے
بین الاقوامی صورتِ حال سے مربوط کر کے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ عصرِ حاضر کا کوئی معاشرہ تنہائی
یا شاندار یکتائی SPLENDID ISOLATION میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ حال ہی جاپانی شاعری کا ایک
مجموعہ شائع ہوا ہے جس میں بعض نئے شعرا کی نظمیں اگر اردو میں ترجمہ کر دی جائیں تو محسوس ہو کہ عباس
اطہر یا بلراج کومل یا منیر نیازی یا شہریار کی نظمیں ہیں۔ عادل منصوری نے وجودیت یا سرریلزم کا شاید
نام بھی نہ سنا ہو۔ لیکن وجودیت نے زندگی کے جن مسائل کو چھیڑا ہے اور سرریلزم نے
جس طرح فکر کے بجائے پیکر کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اس کی خوشبو عادل کے کلام میں محسوس
ہوتی ہے اور مصور پول کلی (PAUL KLEE) کا قول یاد آتا ہے کہ "جب مشابہت غائب ہو جاتی ہے
تو میری تصویر مکمل ہو جاتی ہے" یا پول ایلوار کا یہ جملہ ذہن میں آتا ہے کہ "مشابہتیں باہم مربوط نہیں ہیں۔
بلکہ ایک دوسری سے متقارب و متصادم ہیں"۔ ہمارے عہد کی ایک مخصوص پہچان یہ ہے کہ کسی
ایک ملک کی فکری آب و ہوا صرف اس ملک تک محدود نہیں رہ گئی ہے۔ اس صدی کے
شروع میں جدید مصوری نے جاپانی مصوری، افریقہ کے قبائلی آرٹ اور قدیم جنوبی امریکی سنگ
تراشی کا اثر قبول کیا۔ شعر کی دنیا میں ایلیٹ اور ییٹس نے قدیم ہندوستانی اسراری فکر، ازرا پاؤنڈ
نے چینی تصورات اور فرانسیسی شعرا نے پروانس شاعری کے توسط سے اسلامی روایات کی بازیافت
کی۔ جوسی پووچی (JOSIPOVICI) کہتا ہے۔ "یہ محض اتفاق نہیں کہ جدیدیت کی پیدائش اور جاپانی مصوری
۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ افریقی سنگ تراشی، رومانسک ROMANESQUE مصوری، مشرقِ بعید کے
موسیقاروں کے ساز اور تروبدوروں کی (یعنی پروانسل) شاعری کی دریافت یا دریافتِ نو ایک

ہی زمانے اور وقت میں عمل میں آئے۔ ایسی صورت میں ہندوستانی شعرا پر یہ الزام لگانا کہ وہ مغرب کی وجودی فکر یا عہدِ حاضر کے انتشار و اختلال سے متاثر ہو کر گویا اپنی روایات سے غداری کر رہے ہیں نامناسب ہوگا۔ جدید شعرا کے اس رویے میں تقلید کو اتنا دخل نہیں ہے، جتنا فکری آب و ہوا سے از خود تاثر قبول کرنے کی شاعرانہ جبلت کو ہے۔ اور اگر تقلید کو بھی دخل ہو تو کیا عیب ہے۔ آخر ترقی پسند تحریک بھی مغربی افکار اور معتقدات کی تقلید کا نتیجہ تھی۔ ورنہ یہ سمجھنا کہ ترقی پسندی وہ صحیفۂ آسمانی تھا جو سجاد ظہیر احمد علی، رشید جہاں اور ان کے بعد اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین اور سردار جعفری پر نازل ہوا، خوش اعتقادی اور معصومیت ہو تو ہو۔ لیکن حقیقت پسندی نہیں ہے حامدی کاشمیری کی یہ کتاب اس نکتے کو بہ خوبی واضح کرتی ہے کہ عصر حاضر کی فکری رسائیوں یا نارسائیوں سے جو کچھ اردو کے جدید شعرا نے حاصل کیا ہے وہ اندھی تقلید نہیں بلکہ تخلیقی بازیافت، تمادانہ تعبیر اور جبلی رد و قبول سے عبارت ہے۔ خود ترقی پسند فکر نے جس طرح بدلتے ہوئے نظریات کا اثر قبول کیا ہے، اس کی مثال عہدِ حاضر کے سب سے بڑے زندہ ترقی پسند ادبی مفکر ارنسٹ فشر کی کتاب "فن کی ضرورت" میں دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جسے مخالفوں اور موافقوں سب نے ترقی پسند فکر کی تاریخ میں وہی اہمیت دی ہے جو ادب کی عمومی فکری تاریخ میں ارسطو کی بوطیقا کو حاصل ہے۔ فشر کہتا ہے: "یہ اگرچہ صحیح ہے کہ ایسے طبقے کے لئے جس کی تقدیر یہ ہے کہ وہ دنیا کو بدل ڈالے، فن کا اصلی تفاعل سحر سازی نہیں بلکہ بصیرت افروزی اور تحریکِ عمل ہے۔ لیکن یہ بھی اتنا ہی صحیح ہے کہ فن کے وجود میں سے جادوگری کا بنیادی عنصر پوری طرح خارج نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ اس خفیف سے عنصر کے بغیر (جو کہ اس کی اولی اور اصلی فطرت کا جزو ہے) فن 'فن' نہیں رہ جاتا۔۔۔۔ فن ضروری ہوتا کہ انسان دنیا کو پہچان سکے اور اسے بدل سکے، لیکن فن اس جادوگری کی وجہ سے بھی ضروری ہے جو اس کا جوہر ہے۔" ظاہر ہے کہ ان تصورات کے ڈانڈے واگنر اور نطشہ سے ملتے ہیں۔ واگنر نے رومانی فکر کو دور تک متاثر کیا اور نطشہ اگرچہ واگنر کا نقاد اور نکتہ چین تھا۔ لیکن اسے واگنر کی جتنی بصیرت تھی کسی اور کو حاصل نہ تھی۔ یہ درست ہے کہ ہمارا زمانہ آتے آتے فن اور بالخصوص شاعری کے بارے میں لوگ اتنے خوش فہم نہیں رہ گئے ہیں کہ اسے آرنلڈ کی طرح مذہب کا بدل سمجھ لیں، لیکن نطشہ کی بات آج بھی اتنی ہی درست ہے جتنی کوئی اسی برس پہلے تھی کہ "فن

اس لئے ضروری ہے کہ حقیقت ہم کو مار نہ ڈالے۔" اس طرح جدید اشتراکی مفکر ارنسٹ فشر سے لے کر نطشے تک جدید شعریات کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے اور یہ ممکن نہیں ہے کہ عصر حاضر کا ذہن ان انقلابی افکار کا اثر قبول نہ کرے۔

جدید شعر کے نظریاتی ڈھانچے کے دو پہلو ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے کچھ اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں بہ آسانی الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ایک پہلو تہذیبی ہے اور دوسرا تخلیقی۔ تہذیبی پہلو یہ ہے کہ شعر یا فن کیا کام کرتا ہے اور تخلیقی پہلو یہ ہے کہ کس طرح کام کرتا ہے؟ مشرق و مغرب دونوں میں ارسطو کے زیر اثر پہلے سوال کا جواب یہ تھا کہ فن حقیقت کی نقل یا نمائندگی یا شکل بندی کرتا ہے۔ اور تخلیقی مسئلے کے بارے میں ہر زمانے کے مفکروں نے یہی کہا کہ فن دراصل فن کار کا اظہار ہے۔ دونوں باتیں ایک دوسری کی نفی کرتی ہے۔ لیکن اس تضاد کا احساس پہلی بار ہمارے ہی زمانے میں ہوا ہے۔ کیوں کہ فن اگر اشیاء کی نقل کرتا ہے تو پھر فن کار کا اپنا اظہار چہ معنی دارد؟ اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش جدید شاعر کو ریں بو کی طرح ایک ایسی زبان خلق کرنے کے مسئلے کی طرف لے گئی۔ جس میں الفاظ افلاطونی مفہوم میں بامعنی نہ ہوں بلکہ از خود اپنی ترسیل کر ڈالیں۔ یعنی شعر اگر فن کار کا اظہار ہے تو پھر وہ اشیاء کی نقل نہیں ہے۔ بلکہ خود ایک شے ہے۔ چناں چہ دیمنے (DEMNEY) کے نام اپنے مشہور خط میں ریں بو کہتا ہے۔ "(شعر کی) ایسی زبان روح سے نکلے گی اور روح کے واسطے ہوگی۔ وہ سب چیزوں کا مجموعہ اور گل دستہ ہوگی، خوش بوئیں، آوازیں، رنگ۔ وہ فکر کی کھونٹی پر فکر کو معلق کرے گی اور اس میں سے (معنی) کھینچ نکالے گی۔۔۔۔" اسی خط میں ریں بو شاعر کو پرومتھیوس کی طرح دیوتاؤں کی محبوب ترین اور پر اسرار ترین چیز، یعنی آگ کے چرانے والے سے تشبیہ دیتا ہے۔ حقیقت کی نقل کے نظریے کا رد نطشے نے یہ دعویٰ کر کے کیا کہ ہر وہ چیز جو سوچی جاسکتی ہے، افسانہ (FICTION) ہوگی۔ اسی لئے پول کلی (PAUL KLEE) کا وہ مشہور قول جو میں نے اوپر نقل کیا کہ جب مشابہت غائب ہو جاتی ہے تو تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔ ہمیں والیری کے اس نظریے کی یاد دلاتا ہے کہ شاعر کا کام دیکھنا ہے "دیکھنا" یعنی جو چیزیں ہم دیکھتے ہیں، ان کے نام بھلا دینا۔ یہ تمام انتہا پسندانہ سرگرمیاں اسی وجہ سے تھیں اور اب بھی باقی ہیں کہ فن کو نظریۂ نقل سے آزاد کر کے اظہار ذات کے تصور کو مستحکم کرنا ضروری تھا۔

ظاہر ہے کہ میں خود ان نظریات کو انتہا پسندانہ کہتا ہوں۔ لیکن میں ان کو بے حد ضروری، بڑی حد تک صحیح اور نئی شعریات کی تشکیل کے لئے ناگزیر سمجھتا ہوں۔ فن زندگی کے احساس سے پیدا ہوتا ہے لیکن یہ زندگی کی نقل نہیں ہے، بلکہ اپنی زندگی آپ رکھتا ہے۔ اگر فن کو سراسر زندگی کا تابع بنا دیا جائے گا تو وہی صورت پیش آئے گی جو اکثر پیش آتی رہی ہے۔ یعنی نائی، دھوبی، مہتر، وکیل، ڈاکٹر کی طرح فن کار بھی معاشرے کا ایک "کارآمد" لیکن بے معنی فرد بن جائے گا۔ پیشہ ور لوگ کارآمد اور ضروری اور اہم ہوتے ہیں۔ لیکن وہ صاحب بصیرت نہیں ہوتے۔ فن کار پیشہ ور لوگوں کی طرح کارآمد نہیں ہوتا۔ لیکن صاحب بصیرت ہوتا ہے۔ یہ بصیرت اسے تب ہی حاصل ہو سکتی ہے جب وہ خود کو نظریۂ نقل سے پوری طرح نہیں تو بڑی حد تک آزاد کر لے۔

حامدی کاشمیری کی یہ کتاب ان مسائل کو چھیڑتی ہے، "کہیں اشارتاً کہیں وضاحتاً"۔ تہذیبی پس منظر کے دوسرے مسائل، یعنی ہمارے دور میں انسان کی بے چارگی اور بے یقینی، انسان کی خوفناک قوت تخریب کی جدید عہد میں لامحدودیت، نئی سائنس اور نئی ریاضیات کی عطا کردہ بے بصری اور انسان کی بے مائگی کا احساس، موت کی واقفیت اور اس کا غیر معمولی قرب، نیک و بد میں امتیاز نہ کر سکنے اور صحیح لائحہ عمل کو اختیار نہ کر سکنے کا تذبذب، کائنات میں لامتناہی اسرار کا احساس اور علامتی فکر، ایک بے نام اضطراب اور خوف، یہ ہمارے عہد کے تہذیبی مظاہر ہیں، جن سے ہماری شاعری بھی عبارت ہے۔ حامدی کاشمیری نے جدید حسیت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس لئے اُنھوں نے اس ذہنی فضا کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ جن میں یہ مظاہر پھیل پھول رہے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ کتاب نہ صرف جدید اردو شاعری بلکہ جدید مغربی شاعری کی فضا اور پس منظر کو سمجھنے میں بہت کارآمد ہوگی۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات سے ہر شخص کو اتفاق ہو، مجھے بھی نہیں ہے لیکن ان کی باتیں ابہام اور بحث کے دروازے وا کرتی ہیں۔ یہ بڑی بات ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی

دیباچہ   حرف حرف

ہر عہد میں، لاشعوری محرکات کے ساتھ ساتھ، شعوری سطح پر ،تہذیبی، معاشرتی اور فکری مسائل شعری حسیت کو متاثر اور متعین کرتے ھیں، وقت کی رفتار اور عہد بر عہد تبدیلیوں کے نتیجے میں اِن مسائل کی اہمیت اور نوعیت میں فرق بھی واقع ہوتا ہے، ہر عہد اپنے تقاضوں کے مطابق عصری شعور کے بعض پہلوؤں اور رجحانات کو نمایاں اہمیت دیتا ہے ان ہی اہم رجحانات کا احساس شاعر کی عصری حسیت کی تشکیل کرتا ہے چنانچہ ہمارے عہد میں، نئی تبدیلیوں کے پس منظر میں، جو رجحانات اپنی بنیادی اہمیت منوانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کا احساس نئی حسیت کی بنیاد فراہم کرتا ہے، زیر نظر کتاب میں نئی حسیت کے محرکات کی چھان بین اور اس کے مفہوم کو متعین کرنے، اور عصری شاعری میں اس کے مختلف عناصر کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نئی حسیت کے تعلق سے عصری شاعری کے ان ہی نمونوں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ جو عصریت سے ماورئی ہونے کی قوت بھی رکھتے ہیں۔ یعنی جو تخلیقی آب و تاب رکھتے ہیں

عصریت شعری امکانات کی تحدید نہیں کرتی۔ اچھی شاعری عصری شعور کی نمائندہ ہونے کے باوجود آنے والے زمانوں میں بھی قابل قبول ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ یہ انسلاکاتی شدت رکھتی ہے، اور اس میں معنی و مفہوم کی نئی نئی جہتیں اُبھرتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شیکسپیر اور غالب کے بعض شعری تصورات آج بھی طلسمی اثر رکھتے ہیں۔ آرچی بالڈ میکلیش نے اپنی نظم Ars Poetica میں ایک بند میں چاند کے استعارے کی مدد سے شاعری میں عصریت اور آفاقیت کے باہمی ارتباط کی طرف اشارہ کیا ہے۔ چاند فضا میں ایک ہی جگہ معلق نظر آنے کے باوجود بلندی کی طرف پرواز کرتا ہے:

A POEM SHOULD BE MOTIONLESS IN TIME
AS THE MOON CLIMBS

ہمعصر شعراء کی شاعری کی تعیّن قدر، خاص کر جب کہ ان کا تخلیقی سفر جاری ہو، ہر زمانے میں ایک نازک اور دشوار کام سمجھا گیا ہے یہی وجہ ہے کہ معاصر نقادوں نے اس کام میں ہاتھ ڈال کر جان جوکھوں میں ڈالنے کے بجائے عموماً عافیت کوش خاموشی اختیار کی ہے۔ عصر حاضر میں بھی، شاید اسی اندیشے کے پیش نظر، عصری شاعری پہ باقاعدگی سے کوئی تنقیدی یا تجزیاتی کام نہیں ہوا ہے۔ اس کمی کا احساس کرتے ہوئے میں نے صلے اور ستائش کی تمنا سے بے پرواہ ہو کر، عصری شاعری کا ایک تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ کرنے جسارت کی ہے، یہ مطالعہ عصری شاعری کے ان نمونوں پر محیط ہے۔ جو گذشتہ سولہ سترہ برسوں میں منظر عام پر آچکے ہیں۔

اگر عمومی حیثیت سے دیکھا جائے تو اردو شاعری میں روایت سے انحراف اور عصریت اور جدیدیت سے ہمکنار ہونے کی شروعات کی نشاندھی میراجی اور حلقۂ ارباب ذوق کے شعراء کی شاعری میں کی جاسکتی ہے۔ لیکن زیرِ نظر کتاب میں، نئی حسیّت کے مخصوص مفہوم کے پیشِ نظر معاصرت کی حد بندی کر دی گئی ہے، اور ۱۹۵۵ء یا اس کے آس پاس کے زمانے کو اس کا نقطۂ آغاز قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ ۱۹۵۵ء سے جو شعراء (اس بات سے قطع نظر کہ ذاتی سطح پر ان کی نظریاتی وابستگیاں یا تعصبات کیا ہیں) نئی حسیّت کی تخلیقی باز آفرینی میں مصروف رہے ہیں اُن کی شاعری کو شاملِ مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس مطالعے کے ضمن میں جو تنقیدی اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ اس کے تشکیلی عناصر کے بارے میں پہلے باب میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا۔ ہمارے معاصر شعراء کا تخلیقی سفر ابھی برابر جاری ہے، ظاہر ہے وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ ان کے شعری تجربات میں تنوع، گہرائی اور اسراری تہہ داری میں وسعت پزیری کو خارج از امکان قرار نہیں دیا جاسکتا، یہ بات نئی شاعری کے پیش رؤں (Pioneers) اور نو آمدہ شعراء دونوں کے بارے میں مساوی طور پر درست ہو سکتی ہے، تاہم نوجوان شعراء کے بارے میں اس توقع کا اظہار کرنا زیادہ برمحل ہوگا۔ اِسی لئے، زیادہ تفصیلی اور اور تجزیاتی مطالعہ کے لئے (ان کے مقابلے میں) چند ایسے شعراء کی شاعری کو لیا گیا ہے، جو عصری حسیّت کے بعض امتیازی پہلوؤں کی زیادہ بھرپور انداز سے نمایندگی کرتے ہیں، اور جن کی تخلیقی رفتار اپنی انتہائی

حدوں کو نہیں پہنچتی ہے، بلکہ اس کی ایک سمت معین ہو چکی ہے۔

واضح رہے، زیر نظر مطالعے میں عصری شاعری کے تخلیقی کردار کو واضح کرنے کے لئے شعراء کے مقابلے میں شاعری کو زیادہ مرکز توجہ بنایا گیا ہے، اور قدم قدم پر بطور مثال وافر اقتباسات درج کئے گئے ہیں۔ اس سے ایک ضمنی فائدہ یہ ہوگا کہ نئی شاعری کے معترضین کو یہ اندازہ لگانے میں دشواری نہ ہوگی کہ عصری شاعری موضوع و ہیئت کے اعتبار سے بڑی زرخیز ہوئی ہے، اور اب یہ دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کی کی شاعری سے آنکھیں ملانے کی طاقت اور اعتماد پیدا کر چکی ہے۔

شاعری کے مختلف نمونوں کے مطالعے کے عمل میں، میں نے شعر کے کلی وجود کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے، اور شعراء کے حالات زندگی سے قطع نظر صرف شعر کے الفاظ و ہیئت، اور ان کے اندر چھپے ہوئے معانی کی کھوج لگانے کی سعی کی ہے، اس عمل میں شعر کا نثری روپ دینے سے احتراز کیا گیا ہے، کیونکہ شعر کا نثری روپ ممکن نہیں، البتہ موضوع کے خدوخال کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ دیکھا گیا ہے کہ موضوع تخلیقی عمل سے گذرا ہے یا نہیں۔ چونکہ شعر کی توضیح و تفسیر کا کوئی قاعدہ مقرر نہیں ہو سکتا۔ اور نہ ہی اس کی کوئی معین تشریح ہو سکتی ہے۔ جس طرح ریاضی کے کسی سوال کا ایک ہی حل ہوتا ہے، اس لئے بعض نظموں کی جو توضیح یا تجزیہ میں نے کیا ہے، ممکن ہے آپ اس سے متفق نہ ہو پائیں، تاہم مجھے اس کی صحت پر اصرار رہے گا۔ اس لئے کہ وہ میرے ذوق نظر اور ادراک کا نتیجہ ہے۔

میں رحمان راہی اور محمد یوسف ٹینگ کا شکر گذار ہوں، جن سے وقتاً

نوقتاً شاعری کے عصری مسائل پر گفتگو کرنے سے میں نے روشنی لی ہے۔

میں آخر میں، ریاستی کلچرل اکیڈمی کے ارباب اختیار، خاص کر اپنے مشفق سکریٹری جناب محمد یوسف ٹینگ کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ جنہوں نے کتاب کو اکادمی کی طرف سے شائع کرکے ادب نوازی کا ثبوت دیا۔

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

(غالب)

حامدی کاشمیری
۲۵ر دسمبر ۱۹۷۳ء
۳۹۶ - جواہر نگر۔ سری نگر۔ کشمیر

پہلا باب

موجِ نگاہ

شئیت کے بغیر فن ایک ناممکن الوجود
تصور ہے۔ ایک ایسا شاعر جو تفکر سے کام
نہ لے ناقابل تصور ہے۔ لیکن ایک ایسی نظم
جو محض فکر سے برآمد کی جائے ہرگز نظم نہیں
ہو سکتی۔ ولہم لیمان

ہر عہد کا ادبی شعور، اپنے ماقبل کے عہد کے اثرات سے حتی الامکان
نجات حاصل کرکے، اپنے دور کے بدلتے ہوئے حالات سے تشکیل پاتا
ہے۔ اس لئے ہر عہد کی شاعری اپنی خصوصیات کی بنا پر ایک واضح
انفرادی حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔ نئی شاعری کی تعبیر و تشریح اور اس
کی ادبی قدر و قیمت کی تعین کے لئے نقد و نظر کے روایتی معیاروں کے
غیر افادی ہونے کے پیش نظر، ایک نئے تنقیدی شعور کی ضرورت ایک
فطری امر ہے، واقعہ یہ ہے کہ نئے عہد کے ادبی رویوں اور تخلیقی مزاج
کی پرکھ اسی وقت ممکن ہے جب ایک نئی تنقیدی بصیرت کی روشنی پھیل

جائے، جو بدلتے ہوئے حالات میں ناگزیر ہوتی ہے۔ بقول ایلیٹ، ہر فرد کی طرح ہر نسل بھی فن پر تفکیر کے لئے تحسین و تنقید کے اپنے مخصوص درجات و معیارے کے آئی ہے،، ارسطو کی بوطیقا میں آرٹ کے جمالیاتی پہلوؤں کی نشاندہی کا رویہ اس عہد کے ادبی مزاج اور جمالیاتی مذاق سے مطابقت کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا۔ اور افلاطون کے زمانے کے حکیمانہ اور اخلاقی رویے سے گریز کی مثال فراہم کرتا ہے۔ اسی طرح سترھویں اور اٹھارویں صدی کی کلاسیکی روایات نے ڈرائیڈن اور جانسن کے اور سکہ بند تنقیدی تصورات کو جنم دیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں کولرج کی بیوگرافیا لٹریریا نے کلاسیکی دور کی سخت گیر پابندیوں کے خلاف ردعمل کے طور پر ایک نئے رومانوی عہد کے آزادی پسند اور تخیلی رجحانات کی طرف توجہ دلائی، یہ سلسلہ عہد بہ عہد جاری رہا۔ اس سے بعض حلقوں میں گاہے گاہے اظہار کئے گئے اس خیال کی تنسیخ ہوتی ہے کہ تخلیق کے دور میں تنقید پیچھے رہ جاتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ قابلِ قدر تخلیقی ادوار میں تنقید بھی اپنے کام میں لگی رہتی ہے، اردو میں تنقید کے محدود سرمائے کے باوجود مختلف ادوار میں، نئے تنقیدی معیار کارفرما رہے ہیں، انیسویں صدی کے وسط کے بعد، ہندوستان پر انگریزی اقتدار مستحکم ہونے کے نتیجے میں جب ایک طرح کے نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوا، تو آزاد اور حالی کی تنقیدوں نے شاعری کو تصنع اور مبالغہ کی زنجیروں سے آزاد کرانے، اور اسے سادگی سے ہمکنار کرانے کی مساعی کی۔ ۱۹۳۰ء کے بعد ایک طرف تاریخی اور مارکسی نظریئے کے علمبرداروں مثلاً اختر حسین رائے پوری۔ سید احتشام حسین ممتاز حسین اور سردار جعفری نے ادب میں معاشرتی عوامل۔ معاشی

ناہمواریوں اور سیاسی انقلاب پسندی کے عناصر کی تلاش کی، اور ادب کو عصری تقاضوں کے مطابق، اپنے عہد کے تہذیبی حالات کی ترجمانی کا منصب عطا کیا۔ تو دوسری طرف فرائیڈین نظریئے کے تحت میراجی نے اپنے مضامین (جو اس نظم میں کے عنوان کے تحت شائع ہوئے ہیں) ہمعصر شاعری کے بعض نمونوں میں لاشعوری محرکات کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ تقسیم وطن کے بعد جب خارجی حالات کی رفتار کی ایک سمت متعین ہونے لگی تو ادیبوں اور فنکاروں نے خارج سے داخل کی طرف مراجعت کی، تو تنقید میں تاثراتی، جمالیاتی، نفسیاتی، معاشرتی اور ترکیبی رجحانات نے نشو و نما پانا شروع کیا۔ فراق گورکھپوری، کلیم الدین احمد۔ اختر ارنیوی۔ آل احمد سرور۔ مجنوں گورکھپوری۔ رشید احمد صدیقی، حسن عسکری، محمد حسن اور خورشید الاسلام اور دوسرے اس سلسلے میں نمایاں اہمیت رکھتے ہیں۔

گذشتہ دس پندرہ برسوں میں جو شعری ادب سامنے آیا ہے، وہ اپنی کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے اس قابل ہو گیا ہے کہ اس کی ایک علیحدہ حیثیت تسلیم کی جائے۔ یعنی اسے ادبی تواریخ میں ایک نئے عہد کی آواز قرار دیا جائے۔ جدید سائنسی عہد میں جب کہ زندگی میں تبدیلیوں کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے، قوموں کی ذہنی اور تہذیبی زندگی میں، بدلتے ہوئے حالات کے تحت ٹھہراؤ اور استحکام کی صورت مشکل سے ہی چند برسوں یا زیادہ سے زیادہ ایک دہے تک قائم رہ سکتی ہے، اس لئے قبل اس کے کہ زندگی ہوشربا تبدیلیوں کے ایک نئے اور نادیدہ دور میں قدم رکھے، اور ادبی مزاج دوسری قسم کی تبدیلیوں سے ہمکنار ہو، یہ ضروری ہے

کہ اس شعری پیداوار کا سنجیدگی سے جائزہ لیا جائے، جو ہمارے عہد کا عطیہ ہے — وہ عہد جس میں ہم سانس لے رہے ہیں، اور جس عہد کا ہم شعور رکھتے ہیں۔

صورت حال یہ ہے کہ عصری شاعری کو پرکھنے کے لئے ابھی تک کوئی اہم تنقید نگار سامنے نہیں آیا ہے اور نہ ہی تفہیم و تجزیے کے دائرے کو وسیع کرنے کے لئے تنقیدی اصول سازی کی طرف توجہ کی گئی ہے۔ عملی اور نظریاتی تنقید سے متعلق اکّا دکا مضامین ضرور چھپے ہیں، جو تنقیدی آگہی کے بعض پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، افتخار جالب، شکیل الرحمان، اختر حسن، انیس ناگی، وزیر آغا خلیل الرحمٰن اعظمی، محمود ہاشمی، مغنی تبسم، فضیل جعفری اور حیدا اختر کے بعض مضامین اہمیت رکھتے ہیں۔ ایسے ہی مضامین کا ایک مجموعہ جدیدیت کیا ہے کے نام سے چھپ چکا ہے۔ اِن مضامین میں مجموعی طور پر پہلے سے طے شدہ کسی نظریے، یا مروجہ اسالیب تنقید کے تحت شعری تخلیقات کا جائزہ لینے کے بجائے اِن کے داخلی اجزائے ترکیبی، شخصی محرکات، لاشعوری کیفیات اور عصری حسیّت کے عناصر سے بحث کرنے کا قابل قدر رجحان نمایاں ہے تاہم یہ کوششیں بکھری بکھری سی ہیں۔ اور بیشتر صورتوں میں نقادوں کے انفرادی رویوں کی غماز ہیں، جن میں قدر مشترک کے طور پر چند ایسے اساسی اور منضبط تنقیدی اصولوں کی تلاش دشوار ہے جو تخلیقی ذہن کی کوئی خاص سمت متعین کرنے۔ اور تفہیم کے کام کو آسان کرنے میں معاون ثابت ہوں۔

سب سے اولین ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے عہد میں تخلیقی ادب کے پس پردہ جو عصری شعور کار فرما ہے اس کا احاطہ کیا جائے اور پھر

خالص ادبی اصولوں کے تحت اس کی تعیین قدر کی جائے۔ اس فریضے سے عہدہ برآ ہونے کے لئے نقاد کے لئے لازمی بات یہ ہے کہ وہ خود بھی اپنے عہد کا عرفان رکھتا ہو ــــ اپنے عہد کی اُن تمام بنیادی خصوصیات پر اس کی نظر ہو، جو اس عہد کو ماقبل کے ادوار سے مختلف بناتی ہیں۔ یہ مسلمہ ہے کہ ہمارے عہد میں حیرت انگیز ترقیات اور برق رفتار تبدیلیوں کے نتیجے میں انسانی شعور ماضی کی اطمینان بخش روایات سے علیحدہ ہو کر ایک شدید آشوب کا شکار ہے، یہ ایک نئی صورت حال ہے، جو نہ صرف فنکاروں کے لئے بلکہ نقادوں کے لئے بھی چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے نقاد کو بھی، تخلیقی فنکار کے دوش بدوش، احساساتی اور تجزیاتی سطح پر اس بحرانی کیفیت میں شریک ہونا ہے، جس میں جدید معاشرہ گرفتار ہے۔

نئے عہد کی آگہی کا احاطہ کرنے کے لئے دو بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ اوّل۔ یہ دور انسانی تاریخ میں حیرت انگیز اور برق رفتار مادّی، میکانکی اور سائنسی ترقی کی بدولت اپنی نظیر نہیں رکھتا، ترقی کی اس رفتار نے ایک ایسی تشویشناک صورت حال کو جنم دیا ہے کہ انسان کا صدیوں پرانا ذہنی، نفسیاتی اور معاشرتی ڈھانچہ درہم برہم ہونے لگا ہے، اور وہ خارجی اور داخلی طور پر بے بسی، انتشار، محرومی اور بوکھلاہٹ کا شکار ہو گیا ہے۔ وہ حواس باختگی کے عالم میں اس طوفانی انقلاب کو دیکھ رہا ہے۔ جس میں زندگی کی لائق احترام قدریں، خس و خاشاک کی طرح بہہ رہی ہیں۔

یہ صورت حال مغربی ممالک میں بے پناہ میکانکی ترقیات کے تحت شدت اختیار کر چکی ہے۔ ایشیائی ممالک میں بھی بڑے بڑے شہروں میں کچھ تو مغربی میکانکی تہذیب کے زیر اثر، اور کچھ اس وجہ سے کہ وہاں بھی

مادّی اور صنعتی ترقی ہو رہی ہے۔ یہ صورتِ حال ٹھوس شکل میں ظاہر ہو رہی ہے۔ ہندوستان میں بھی میکانکی تہذیب کے اثرات سے معاشرے میں صدیوں کی شیرازہ بند قدروں اور روایات میں انقطاع کا عمل جاری ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس عہد میں انسان ذہنی ارتقار کے اس نقطۂ عروج پر پہنچ چکا ہے۔ جہاں وہ حیات و کائنات کی تشریح و تعبیر سے متعلق گذشتہ صدیوں کے علوم اور فکر و فلسفہ کی خوش فہمیوں اور خیال طرازیوں کے جال سے نکل کر، خلاؤں کے بیکراں سنّاٹے میں اپنے بے مایہ وجود کی آگہی کا کرب جھیل رہا ہے، تو وآگہی کی یہ شدید حالت موجودہ سائنسی تجسس کی پیدہ کردہ ہے، انسان صدیوں کی تہذیبی ملمع کاریوں سے نجات پاکر اپنی فطرت کا تمام تر برہنگیوں کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔

شعور کی یہی متشدد اور کمپلکس حالت لمحۂ موجودہ کے فنکار کی شخصیت کی تشکیل کرتی ہے، اور اس کا انسانی پہلو اسے زمانی پابندیوں سے آزاد کرکے ازلی اور ابدی حیثیت عطا کرتا ہے۔ اس لئے نئے تنقید نگار کو فنکار کے قدم سے قدم ملا کر عصری شعور کے دشت اسراب سے گذرنا ہے، تاکہ وہ اس کے تخلیقی سرچشموں کا سراغ لگائے۔ یاد رہے کہ جس قدر اس کے شعور میں شدت ہوگی۔ اسی قدر وہ نئی شاعری کی روح میں اترنے میں کامیاب ہوگا۔

نئے عہد کی پیچیدہ صورت حال نے انسان کی سائیکی میں بے شمار نئی گرہیں ڈال دی ہیں، اس لئے نئی شاعری کا نفسیاتی کردار۔ جتنا

نمایاں اور پیچیدہ آج ہے، پہلے کبھی نہ تھا۔ سی۔ ایم۔ بورا نے لکھا ہے۔

جدید شاعر کو، جو نفسیاتی انکشاف کے عہد میں رہتا ہے، اور اپنی ذات میں اٹھنے والی نازک لہروں کی بڑھتی ہوئی آگہی رکھتا ہے۔ اپنے اسلاف کی نسبت جو سادہ تر اور کم خود آگاہ وقتوں میں رہتے تھے، پوری سچائی کے اظہار کا دشوار تر کام درپیش ہے[۱]۔

گذشتہ ادوار میں چونکہ زندگی میں سادگی، ٹھہراؤ اور اعتدال پایا جاتا تھا۔ اس لئے عام طور پر بیانیہ انداز میں فطرت اور معاشرت کے مختلف موضوعات سے متعلق سادہ اور راست شاعری ہو سکتی تھی، یہ صحیح ہے کہ گاہے گاہے ہیملٹ، فاسٹ یا دیوان غالب جیسی داخلی تخلیقات بھی معرض وجود میں آتی تھیں، جو یقیناً نفسیاتی توجیہ کی متحمل ہیں۔ اور جن کی نفسیاتی توجیہیں کی گئی ہیں۔ تاہم یہ تخلیقات استثنیٰ کی حیثیت رکھتی ہیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا موجودہ دور کی پیچیدگی فقید المثال ہے، اور یہ ساری پیچیدگی فنکار کی تقدیر بن چکی ہے۔ ظاہر ہے فنکار کی داخلیت پسندی میں شدت پیدا ہوئی ہے، جو یقیناً انتہائی سنگین صورت حال ہے، چنانچہ نئی شاعری کے چند موضوعات مثلاً اعصابی تناؤ، جنسی گھٹن، آزار پسندی، احساس تنہائی، مردم بیزاری، خواہش مرگ، تشدد پرستی

---

[۱] The Creative Experiment P 7

شکست خوردگی، ماضی پرستی، وجودیت اور تبدیلی کی خواہش بلاشبہ بنیادی طور پر انسانی نفسیات کے دائرے میں شامل ہیں، اس لیے نئی تنقید کے لئے نفسیاتی تحلیل و تجزیے کے طریقۂ کار سے کام لینا نتیجہ خیز اور کار آمد ہوگا۔ ماضی میں افلاطون اور ارسطو کے بعد کولرج نے نفسیاتی تنقید سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ فرائیڈ کی The Interpreta-tion of Dreams (۱۹۰۰) کی اشاعت کے بعد مغرب اور مشرق میں تنقیدی نظریے جس گہرائی سے فرائیڈین تصورات سے متاثر ہوئے۔ اس سے نفسیاتی تنقید کی افادیت ظاہر ہوتی ہے، چنانچہ ہربرٹ ریڈ، لوئنل ٹریلنگ، ایڈمنڈ ولسن نے آرٹ کے نفسیاتی محرکات کی تلاش پر زور دیا ہے، اعلیٰ شاعری ہمیشہ لاشعور کے نہاں خانوں سے برآمد ہوتی ہے۔ یونگ نے اپنے ایک مقالے Psychological Literature میں لکھا ہے:

> یہ بات ناقابل انکار ہے کہ شاعر کا نفسیاتی رجحان اس کی تخلیق کی جڑ اور شاخ میں سرایت کیے ہوئے ہوتا ہے۔[۱]

تخلیقِ فن کا عمل بنیادی طور پر نفسیاتی یا لاشعوری عوامل کا مرہون ہے نفسیات نے تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والے تخلیقی ذہن کے عناصر ترکیبی کے تجزیے کا کام انجام دے کر تخلیقی عمل کے بعض پر اسرار گوشوں کو بے نقاب کیا ہے، اور آرٹ کے توسط سے انسانی فطرت کے رموز کو بہتر طریقے سے سمجھنے میں مدد دی ہے۔ لیکن یہ نفسیاتی طریقۂ کار آرٹ کی قدر و قیمت کی

۱؎ Modern Man in Search of a Soul P 193

تعئین میں مدد نہیں کرتا۔ کیونکہ بقول ہربرٹ ریڈ، ماہرین نفسیات ادبی قدروں سے بے بہرہ ہوتے ہیں، فرائیڈ انسانی نفسیات کی طبی تشخیص سے علاقہ رکھتا تھا۔ آرٹ کو اس نے بنیادی طور پر دبی ہوئی جبلی خواہشات کے اظہار کی ایک ارفع صورت قرار دیا ہے، ظاہر ہے کہ یہ کام نفسیات کے بجائے ادبی تنقید کے دائرے میں آتا ہے، بہرحال، یہ مسلّم ہے کہ فرائڈین طریقے سے آرٹ کے تخلیقی عمل اور اس کے محرکات کی توضیح میں بہت مدد ملتی ہے، فرائیڈ کے بعد اڈلر اور یونگ نے انسانی نفسیات کے چند دوسرے مخفی گوشوں کو بے نقاب کیا۔ اڈلر نے عہد طفلی سے ہی خارجی تہذیبی موانعات کی بنا پر جبلی خواہشوں پر روک لگانے کے نتیجے میں احساسِ کمتری کا کھوج لگایا۔ جس کا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے۔ یونگ نے لاشعور کو خون گشتہ آرزوؤں کا گنجینہ کہنے کے بجائے اِسے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے ہم پلّہ قرار دیا۔ جس میں قدیم زمانے سے انسان کے بیش قیمت تجربات حسّی پیکروں کی صورت میں محفوظ ہیں۔ فنکار لاشعور کے سمندر کی شناوری کر کے ازلی تجربوں کے درِ شہوار نکالتا ہے، یونگ نے فرائیڈ کے نظریۂ خواب کے آرٹ پر منطبق ہونے سے اس کے حد درجہ شخصی ہونے کے خطرے کا سدِّ باب کیا۔ اور اس کی اجتماعی اصل پر روشنی ڈالی۔ وہ لکھتا ہے۔

ایک انسان کی حیثیت سے اس کی کیفیات مزاج، ارادہ اور ذاتی مقاصد ہوتے ہیں۔ لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے وہ بلند تر معنوں میں ایک "انسان" ہے — وہ "اجتماعی انسان" ہے — ایک ایسا انسان جو انسانیت کی نفسیاتی زندگی۔ اس کے لاشعور کا حامل

ہوتا ہے اور اس کی تشکیل کرتا ہے۔[۱]

جدید عہد میں، یاد رہے، شاعری کا وہی حصہ نفسیاتی تجزیے کا متحمل ہو سکتا ہے، جو داخلی مزاج رکھتا ہو، اچھی شاعری ہمیشہ داخلی مزاج کی حامل ہوتی ہے۔ اس لئے کہ شاعری ایک پر اسرار داخلی تخلیقی عمل کے تحت ہی صورت پذیر ہوتی ہے۔ شعری تجربے کا محرک کچھ بھی ہو — خارجی یا داخلی۔ لیکن تخلیقی مراحل سے گذرتے ہوئے اس کی قلب ماہیت ہوتی ہے، کیونکہ شخصیت کے داخلی عناصر اس میں ایک ترکیبی شکل میں رچ بس جاتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ماضی میں شاعری کو خارجی اور داخلی شاعری میں تقسیم کیا جاتا تھا، غزل کو داخلی صنف قرار دیا جاتا تھا، اور رزمیہ شاعری، مثنوی اور قصیدہ کو خارجی شاعری میں شمار کیا جاتا تھا اقبال، جوش، سیماب اور ساغر نظامی کی قومی شاعری کو خارجی شاعری سمجھا جاتا تھا۔ انگریزی میں بیلڈ، ایپک اور نیچر پوئٹری کو خارجی اور لیرک اور سانیٹ کو داخلی شاعری میں شامل کیا جاتا تھا۔ شاعری کی اس اصناف بندی کی جو بھی جوازیت رہی ہو، جدید عہد میں یہ بے معنی ہو کر رہ گئی ہے۔ اس لئے کہ عالمی سطح پر تیز رفتار تبدیلیوں کے تحت، انسان مجلسی اور اجتماعی نظریوں اور عقیدوں سے منحرف ہو کر ذات میں گم ہو رہا ہے۔ اشتراکی ممالک میں، جہاں زندگی ایک اجتماعی منصوبہ بندی کی پابند ہے، عصر حاضر کا حساس فرد، جیسا کہ ڈاکٹر ژواگو سے ظاہر ہوتا ہے۔ داخلی یا شخصی شدت پسندی سے ناآشنا نہیں ہے

---

[۱] Modern Man in Search of a Soul P 195

سرمایہ دارانہ ملکوں میں یہ صورت حال تو انتہا کو پہنچ چکی ہے، وہاں فرد اجتماعی اداروں سے لاتعلق ہو کر اپنے وجود کی تنہائی اور بے بسی کو شدت سے محسوس کر رہا ہے۔ فرانس کے وجودیت پسندوں مثلاً سارتر اور کامو کے ذہنی سفر کا نقطۂ آغاز ہی داخلیت پسندی ہے۔ انہوں نے ایسے افراد کا المیہ پیش کیا ہے۔ جو مذہب، تاریخ، تہذیب اور سماجیات کی قدروں سے فریب شکستہ ہو کر ذات کے بحران میں گرفتار ہیں، اجتماعیت سے گریز اور ذات میں سمٹنے کے یہ رجحانات انیسویں صدی کے اواخر میں یورپ میں علامت پرستوں مثلاً بودلیر ملارمے اور ریمبو کے یہاں زیادہ ٹھوس شکل اختیار کرتے ہیں اور پھر پہلی جنگ عظیم کے بعد ایذرا پاونڈ، ہیوم اور ایلیٹ کی تخلیقات میں پورے عہد کا مزاج بن جاتے ہیں، ولیسٹ لینڈ نہ صرف موجودہ صدی کے تہذیبی ویرانے میں یک حساس فرد کے درد و کرب کی ایک دلگداز شعری تعبیر ہے بلکہ انیسویں صدی کے اس شعری مزاج سے مراجعت کی ایک مثال بھی ہے۔ جو عام لوگوں کی زبان میں ورڈس ورتھ کی فطرت نگاری یا شیلی کی انقلاب پسندی یا وکٹورین عہد کے مفاہمت پسند رویّے سے تشکیل پا چکا تھا۔ یہ شاعری اجتماعی قدروں کے تصورات کا ایک وضاحتی، بیانیہ اور معروضی اظہار ہے۔

سوال یہ ہے کہ شاعر اپنے دور کے آئے دن وقوع پذیر ہونے والے سماجی یا سیاسی حالات سے کیا تعلق رکھتا ہے؟ شاعر بلاشبہ بے حد حساس ہوتا ہے اور ان حالات سے شدید طور پر متاثر ہوتا ہے۔ لیکن صحافت نگاروں یا سیاسی ماہروں کے خلاف، ان حالات

کے فوری ردعمل کا اظہار اس کے دائرہ عمل سے خارج ہے۔ عرب اسرائیلی جنگ، ویتنام کی بمباری۔ ہندو پاک تصادم، بھیونڈی اور احمد آباد کے انسانیت کش واقعات یقیناً ایسے موضوعات ہیں۔ جو شاعر کی شخصیت کو لرزہ براندام کر سکتے ہیں لیکن ان موضوعات کا فوری شعری اظہار تخلیقی عمل سے اتنا ہی غیر متعلق ہے جتنا کہ بعض دوسرے ملکی معاملات مثلاً پنج سالہ پلان یا فیملی پلاننگ پر شعر کہنا۔ لیکن جلد بازی میں یہ نتیجہ نکالنا کہ نئی شاعری قومی مسائل سے چشم پوشی کرتی ہے۔ اور منفی رجحانات کی حامل ہے، شعری کردار سے اپنی ناواقفیت کو ظاہر کرنا ہے۔ اس نوع کی تنقید فوری طور پر بعض غلط فہمیوں کو راہ دے سکتی ہے، لیکن یہ زیادہ دیر تک شعری کردار کی اصلیت پر پردہ نہیں ڈال سکتی۔ شاعر معاشرے کا ایک زندہ، باشعور اور حساس فرد ہے جہاں کہیں وہ خیر اور انسانیت کی قوتوں اور حسن و جمال کے تابناک عناصر کو پامال ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، وہ بے چین ہو اٹھتا ہے۔ اور اپنی دردمندی، اضطراب اور احتجاج کا اظہار کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ شیکسپیر، گوئٹے اور غالب کی تخلیقات خیر اور شر کے باہمی تصادم میں خیر کی قوتوں کی پامالی کے نتیجے میں نقش فریادی، بن کر سامنے آتی ہیں، یہ تو بہر حال وہ فنکار ہیں، جن کے مثبت انسانی رویّے میں اختلاف یا شبہ کی کوئی گنجائش ہی نہیں، تاہم ایسے نام بھی (مثلاً سوئفٹ ہیں، جن کے ذہن و احساس پر کابیت اور قنوطیت حاوی رہی اور جنہیں روشنی کی ایک کرن بھی نظر نہ آئی۔ لیکن غور سے دیکھئے تو ان کے یہاں بھی شعور کے تاریک سمندر میں نور کی ایک موج تہ نشین نظر آئے گی۔

حالیہ برسوں میں نئے شاعروں کے یہاں محرومی، یاسیت اور انتشار کا مسلسل اظہار بنیادی طور پر ان کے منفی رجحانات کے بجائے، زندگی، معاشرے، تہذیب اور اخلاق سے ان کے ناقابلِ شکست رشتے، اور اسے برقرار رکھنے کے رجحانات کی نمایندگی کرتا ہے، حق تو یہ ہے کہ نئی شاعری ایک جگر خراش نوحہ ہے۔ جو اس المناک صورتِ حال کا پیدہ کردہ ہے جس سے نئے شاعر دوچار ہیں، اس صورتِ حال میں مایوسی اور محرومی کی آواز کو منفی رجحان یا شکست خوردگی یا رجعت پرستی سے منسوب نہیں کیا جاسکتا نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ذاتی ترجیحات اور تعصبات سے بلند ہو کر یہ دیکھے کہ شاعر نے اپنے عہد کے واقعات و حادثات کو پوری آگہی اور دردمندی سے داخلی شخصیت میں جذب کر لیا ہے، اور ان کی تخلیقی باز آفرینی کی ہے، شاعر جب اس عمل میں کامیاب ہوتا ہے تو اس کے تخلیقی ڈھانچے اور اور خارجی واقعات میں کوئی رشتہ یا مماثلت باقی نہیں رہے گی، فنکار کی تخلیق خارجی واقعیت کی تصویر ہونے کے بجائے ایک نئی داخلی واقعیت کو پیش کرتی ہے۔ یہ داخلی واقعیت خالصتاً فنکارانہ واقعیت ہوتی ہے، جو کسی واقعاتی مشابہت کے توسط سے نہیں، بلکہ ایک بے نام طلسمی اثر کے تحت قاری کو متاثر کرتی ہے۔

اس نظریے کی رُو سے شعری تخلیق کی خالصتاً سماجی پس منظر کے تحت قدر و قیمت متعین کرنے کا عمل غیر مفید ہے۔ پچھلے ادوار میں سماجی پس منظر کی تشریح پر اتنا زور دیا جاتا رہا کہ تخلیق کا ادبی یا جمالیاتی پہلو ثانوی درجہ حاصل کر گیا۔ عموماً یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ شاعر نے سماجی یا سیاسی واقعات کو اپنی شاعری میں کس حد تک جگہ دی ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے

کہ ایسے واقعات کا محض بیان ہی شاعرانہ حیثیت کو منوانے کے لئے کافی سمجھا جاتا تھا، نئی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری میں سماجی پس منظر یا عصری شعور کے ذکر محض کو غیر ضروری قرار دے۔ اور اس کے بجائے اس کی تخلیقی بازیافت پر زور دے۔ نئے شعراء میں ایسے شعراء کی تعداد بھی خاصی ہے۔ جو عصری آگہی سے متصف ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں، اور اُن کے کلام میں عصری تجربات مثلاً احساس تنہائی کا اظہار بھی ملتا ہے۔ لیکن ان کی شاعرانہ حیثیت گزشتہ دور کے ایسے شاعروں سے بلند قرار نہیں دی جاسکتی جو مزدور، کسان یا صبح و شام پر ایک رواں منظوم تبصرہ کرتے تھے۔ یا سماجی واقعات کے بارے میں اپنی معلومات کو نظم کرتے تھے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں عصری شعور کی تخیلی بازیافت نہیں کر پائے ہیں۔

اس لئے نئی تنقید شاعر سے ہرگز یہ مطالبہ نہیں کرتی کہ وہ اپنی نظم کو سیاسی واقعات کی کھتونی بنائے۔ اس کے برعکس وہ برابر اس امر پر زور دیتی ہے کہ آرٹ بہرحال حقیقت سے گریز کا عمل ہے۔ شعری تجربہ داخلی شخصیت کی سایہ آلود فضا میں انتہائی پر اسرار طریقے سے جذبہ، احساس حسیات اور وجدان کے ناقابل فہم ترکیبی عمل کے نتیجے میں اپنی خارجی ہیئت کی صورت گری کرتا ہے، یہ حد درجہ غیر معروضی، متناقض اور مبہم ہوتا ہے، اور بنیادی طور پر استعاراتی، علامتی اور آرکی ٹائپل کردار رکھتا ہے۔ یہ کئی مشابہتوں اور مغائرتوں کو ایک وحدت میں متشکل کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ توضیحی اور منطقی انداز سے لاتعلق ہوگا۔ جو نثر کی خصوصیت ہو تو ہو لیکن شعر سے اس کا کوئی علاقہ نہیں، نئی حسیت کی شعری بازیافت

کے لئے شاعر کو لامحالہ ایک ایسے پیرایۂ اظہار کی تخلیق کرنا پڑتی ہے، جو نہ صرف اس کے مختلف ابعاد کو گرفت میں لائے، بلکہ جو اس کا تخلیقی اظہار ہو۔ ظاہر ہے یہ پیرایۂ اظہار روایتی لفظ و بیان کی دیواروں کو منہدم کر کے تجربہ پسندی کی نئی راہیں کھول دے گا، شعر کی خارجی ہیئت کی تشکیل کا انحصار شاعر کے داخلی تجربے کی نوعیت پر ہوتا ہے، پس داخلی تجربے میں جتنی پیچیدگی اور شدت ہو گی۔ اظہار میں اتنی ہی پیچیدگی اور مشکل پسندی ہو گی۔ غالب کے داخلی تجربات کی تہہ داری اور پیچیدگی اُن کے اسلوب کی مشکل پسندی اور ابہام پہ دال ہے۔ لیکن حالی جن کا ذہن سادہ تھا۔ عام فہم اور سیدھے سادے اسلوب کے مالک رہے ایلیٹ نے جدید شاعری کی پیچیدگی اور ابہام کو ناگزیر قرار دیا ہے، کیونکہ ہماری تہذیب زیادہ تنوع اور پیچیدگی پر محیط ہے؟ ایلیٹ سے پہلے سمبالزم امیجزم، امپریشنزم اور سرریلیزم کے علمبرداروں نے اسلوب کی پیچیدگی کو تجربے کی پیچیدگی قرار دیا ہے۔

نئی شعری تخلیق کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کے اجزائے ترکیبی کا الگ الگ تجزیہ کرنا بھی شاید درست نہ ہو۔ کیونکہ اس میں تجربے کو شعوری طور پر کسی طے شدہ ہیئت یا پیکر میں ڈھالنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا یہاں پیکر یا علامت تجربے کا جز ہی نہیں، بلکہ خود تجربہ ہے۔ اس لئے تجربے کو کلّی حیثیت سے زیرِ بحث لایا جائے گا۔ شاعر کو تجربے کے موثر اظہار کے لئے مروجہ یا روایتی میڈیم سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔ الفاظ محض کثرتِ استعمال سے فرسودہ اور بے معنی نہیں ہوتے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ وقت گذر چکا ہے، اور ان میں نئے تجرباتی کردار

کی ادائیگی کی صلاحیت باقی نہیں رہی ہے۔ پوپ اور ڈرائیڈن کا پوئٹک ڈکشن رومانوی شعرا مثلاً ورڈس ورتھ کے لئے بیکار ہوگیا۔ لکھنوی شعرا کے الفاظ اور محاورے آزاد اور حالی کے لئے کھوٹے سکے ثابت ہوئے اسی طرح نئے شاعر کے لئے اقبال۔ جوش، سردار جعفری اور فیض کے الفاظ کو کام میں لانے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر تخلیق کے بجائے محض نقالی کرتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ روایتی اصناف کو جدید شعری تجربوں کے لئے وسیلۂ اظہار بنانے کا عمل مصنوعی اور غیر فطری ہوگا عام طور پہ کہا جاتا ہے کہ روایتی اصناف میں وہی صنفیں (مثلاً قصیدہ) فرسودہ ہوجاتی ہیں جو تخلیقی امکانات سے محروم ہوگئی ہوں۔ غزل جیسی پرانی صنف کے بارے میں حالی اور کلیم الدین احمد کی مخالفانہ تنقیدوں کے باوجود، کئی نئے نقادوں کا رویّہ سرپرستانہ رہا ہے۔ دلیل یہ دی جاتی ہے کہ نئی غزل نئی امیجری اور نئے الفاظ سے اپنی ہیئت کی تشکیل کرتی ہے، لیکن تجربے اور ہیئت کے باہمی تعلق کی ناگزیزیت کو ذہن میں رکھ کر ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نیا شعری تجربہ جو عصر حاضر کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی بحران کا زائیدہ ہے، ایک نپے تلے، متوازن، ہم آہنگ، ایک بحر اور ردیف وقافیہ سے آراستہ صنف سے مطابقت پیدا کرسکتا ہے؟ لامحالہ غزل کی مجموعی حیثیت کو تسلیم کرنے کے بجائے اس کے ہر شعر کو ایک علیحدہ اور خود مکتفی وجود قرار دینا پڑے گا۔

ہر نئے دور کی شاعری روایتی نظر رکھنے والوں کو حیرت اور پریشانی میں ڈال دیتی ہے اور وہ تفہیم کے مسئلے کھڑا کرتے ہیں، علمی

شاعری میں ابلاغ کا مسئلہ ان ہی حضرات کا پیدا کیا ہوا ہے، جن کے ذوق کی تربیت پرانے شعری نمونوں اور گھٹے ہوئے تنقیدی معیاروں کے زیر اثر ہوئی ہے یہ لوگ آرٹ کو حقیقی زندگی سے براہ راست منسلک کرنے کے روادار رہتے ہیں، اور اس کے غیر حقیقی اور غیر استدلالی کردار سے ذہنی مطابقت پیدا کرنے میں ناکام رہتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ تفہیم کا مسئلہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جا سکتا، جب تک باشعور قارئین کی تعداد گھٹتے گھٹتے صفر نہیں رہ جاتی، لیکن جب تک انسانی ذہن کی عہد بہ عہد ارتقائی رفتار قائم رہے گی۔ شاعری کو سمجھنے والے (خواہ وہ شاعر ہی کیوں نہ ہوں) بھی پیدا ہوتے رہیں گے یہی وہ لوگ ہونگے جو پتھروں کے شہر میں نازک حسیت کے حامل ہوں گے۔

نیا شاعر شعر کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے تخلیق کرتا ہے۔ گرد وپیش کی دنیا سے وابستہ ایک خلاق شخصیت سے خلق ہونے کے باوجود شعری تخلیق اپنی گرد وپیش کی دنیا سے قطعی مختلف ہوتی ہے۔ یہ یا ایک نئی کائنات ہے جو تخلیق ہوئی ہے۔ اس نو دریافت شدہ خود مختار کائنات کو پہلے سے موجود کائنات سے واضح زمانی یا مکانی رشتوں کی تلاش کرنا سعی نامشکور ہے۔ اتنا ہی نہیں۔ بلکہ Graham Hough کے لفظوں میں، "نظم سے پیچھے ہٹ کر اس کے تخلیق کار کا مطالعہ کرنا غیر متعلق یا ناجائز یا دونوں قرار دیا جاتا ہے[1]"۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شعری تخلیق کو شاعر کی آپ بیتی کہنا یا سمجھنا، اس کی تعیین قدر میں گمرہی کا باعث ہو سکتا ہے اس امر کی طرف ایلیٹ نے بعض رومانوی شعراء مثلاً شیلی کا حوالہ دیتے ہوئے، شاعری

---

[1] Image and Experience P 117.

میں کسی کے ذاتی دکھ درد یا خوشی کے اظہار کو غیر شاعرانہ فعل قرار دیا ہے
اسی لئے انہوں نے Tradition and Individual -
Talent - میں آرٹ کے غیر شخصیاتی کردار پر زور دیا۔ فنی تخلیق
اپنی آزاد، خود مختار اور خود مکتفی حیثیت پر اصرار کرتی ہے، اور ایک آزاد
مطالعے، تشخیص اور تنقید کا مطالبہ کرتی ہے، طریقہ یہ ہے کہ نقاد، فنی تخلیق
کے الفاظ، استعاروں، علامتوں اور موسیقیانہ عنصر جن سے خارجی ہیئت
متشکل ہوتی ہے، پر اپنی تمامتر توجہ مرکوز کرے، اور لفظوں کی امکانی شدت
اور انسلاکاتی امکانات سے مفاہیم کی سایہ آلود تہوں میں اترنے کی کوشش
کرے، ہو سکتا ہے کہ اس کے خالق کے ذاتی یا معاشرتی حالات، اس کے
دئے ہوئے حواشی یا ڈائری کے اوراق، اس کے محرکات کی توضیح، اور
اس کی تفہیم میں آسانی پیدا کریں لیکن ان aids کی حیثیت بہرحال
ضمنی ہوگی۔ اصل حیثیت تو شعری تخلیق کو حاصل ہے، جو اپنے داخلی شعری
اصولوں کی پابندی کرتے ہوئے منصۂ شہود پر آتی ہے، اس کے الفاظ، اور
صرف الفاظ ہی امکانی انسلاکات سے قاری کو تخئیل کی پراسرار دنیا میں
لے جاتے ہیں ـــــ ایک نیم روشن، نیم تاریک فضا، جہاں سرسراتے سائے
اپنی بے نام سرگوشیوں سے کچھ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ جاتے ہیں اور
قاری کے احساس میں ردِّ عمل کے کئی سلسلے حرکت میں آجاتے ہیں، شاعر
کوئی واضح خیال پیش نہیں کرتا یا بقول رچرڈس "شعر سے کوئی علم حاصل
نہیں ہوتا" پھر بھی یہ ہماری شخصیت کو ایک پراسرار طریقے سے متاثر کرکے
اجنبی حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے۔ ظاہر ہے شعری تخلیق کے الفاظ روزمرّہ
زبان میں یا نثر میں استعمال ہونے والے الفاظ یا لغات کے الفاظ کی مانند

جامد اور استدلالی مفاہیم کے پابند نہیں ہوتے۔

یہ تجزیاتی مطالعہ نقاد کو بہت حد تک شخصی تعصبات، ترجیحات اور نظریات کو تخلیق پر لادنے سے روکتا ہے، اور تخلیق کے پوشیدہ اور تہہ در تہہ اسرار کی بازیافت کے تجسس خیز عمل میں اس کی ناقدانہ حسیت کو تقویت دیتا ہے۔ اگر نقاد اقبال کے یہاں محض اسلامی فکر یا فیض کے کلام میں اشتراکی رجائیت کو ترجیحی انداز میں پیش کرے تو یاد رکھنا چاہئے کہ وہ اپنے نظریات یا معتقدات کو اچھالنے کا خواہش مند ہے۔

اس تنقیدی اسلوب کے بارے میں، بعض لوگوں کے اس اعتراض میں کہ تجزیاتی کردار کی بنا پر یہ تعین قدر میں معاون نہیں ہو سکتا کوئی وزن باقی نہیں رہتا۔ جب ہم تنقیدی عمل کے تخلیقی امکانات کو نظر میں رکھتے ہیں۔ نقاد اعلیٰ ادب کا نہ صرف رچا ہوا شعور رکھتا ہے، بلکہ اس کی پرکھ کی صلاحیتوں سے بھی متصف ہوتا ہے۔ یہ ادب دائماً گہرائی اور تہہ داری رکھتا ہے، اچھا نقاد شعری تخلیق کی سایہ آلود تہہ داریوں میں اتر کر اس کی قدر و قیمت سے بھی واقف ہو جاتا ہے۔ اور دوسروں کو بھی اپنے تجربے میں شریک کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ "پیش نظر تخلیق" پر اپنی ساری توجہ مرکوز کرتا ہے۔ لیکن بعض صورتوں میں، اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے کہ زبان بھی ایک تاریخی روایت کا درجہ رکھتی ہے وہ الفاظ کے تاریخی، دیومالائی یا معاشرتی پس منظر کی واقفیت کو غیر ضروری تصور نہیں کرتا۔ اس ضمن میں ایلیٹ کی مثال سامنے کی ہے، جو الفاظ کے وسیع تر تاریخی، مذہبی، اساطیری اور تمدنی پس منظر کی معلومات کی

واقفیت کا تقاضا کرتی ہے۔ اس صورت میں، بہر حال، اگر تنقید کے اس رجحان کی سرحدیں کچھ اور رجحانات مثلاً سماجی یا تاریخی رجحانات سے جا ملتی ہیں۔ تو کسی تردد یا تامل کی بات نہیں۔ کیونکہ اِن کی حیثیت ثانوی ہوگی۔ اور بنیادی حیثیت تو ان ادبی اصولوں کو حاصل رہے گی جو شعری تخلیق میں نمو کرتے ہیں۔ اور اس کی تعیین قدر کا معیار فراہم کرتے ہیں۔

☆

دوسرا باب

سرحد ادراک

اور جب میں نے اپنے آپ کو پی لیا
اور زلزلوں نے ہلایا —
میری پہلی تولّد شدہ سرزمیں کو
میں جاگ اٹھی، تو یہ نیا تھی۔

انگ بوہمگ بانخ مان

ہر عہد کے خارجی حالات و واقعات فنکار کے ذہنی اور نفسیاتی خصائص کی تعمیر و تہذیب کر کے اس کی شخصیت میں ایک منفرد حسّی ادراک کی تشکیل کرتے ہیں، فنکار اس حِسّی ادراک کے مطابق اپنے شخصی ردعمل اور ذہنی رویوں کو متعین کرتا ہے۔ یہی خاصیت مستحکم ہو کر اس کی انفرادیت کی ضامن ہو جاتی ہے، اور اِسے دوسرے فنکاروں سے مختلف بنا دیتی ہے۔ انفرادیت کا یہ شعور فنکاروں میں بہت گہرا ہوتا ہے۔ یہ شعور انہیں ماحول کی جبریت سے آزاد کر کے، فعال، حرکی اور توانا قوت میں تبدیل کرتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ اگر وہ انفرادیت کا اتنا

گہرا اور قومی شعور نہ رکھتے تو نہ صرف وہ ماحول یا حالات کے اثرات کی صحافتی ترسیل کا ایک خودکار آلہ بن کر رہ جاتے بلکہ فن کے تنوع کے امکانات بھی تاریک ہو جاتے، فنکار ماحول سے لامحالہ متاثر ہو جاتا ہے، لیکن وہ ماحول سے مطابقت، مغائرت یا مراجعت کرنے میں اپنی آزادی کو قائم رکھ سکتا ہے۔

ہر نئے دور میں فنکاروں نے انفرادی رویوں کو برقرار رکھنے کے باوجود، اس دور کے چند بنیادی یا حاوی رجحانات کی عکاسی کی ہے۔ اور ماقبل کے عہد کے رجحانات سے انحراف کیا ہے۔ اس نظری عمل سے تنقیدی احتساب میں یہ آسانی پیدا ہو گئی ہے کہ ہم مختلف ادوار کا ان کی بنیادی خصوصیات، اور رجحانات کے تناظر میں الگ الگ یا تقابلی انداز میں محاکمہ کر سکتے ہیں اور کسی خاص دور کے شاعرانہ ذہن کو اس دور کے پس منظر میں بھی سمجھ سکتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ماحول فنکار کے شعوری برتاؤ کو ہی متعین نہیں کرتا، بلکہ اس کے لاشعوری جہات کی حد بندی کرنے میں بھی اہم حصہ ادا کرتا ہے۔ ایک متناقض صورت حال یہ ہے کہ اس کے انفرادی عمل اور ردعمل میں بنیادی تبدیلی واقع ہوئے بغیر ہی اس کے عمل اور ردعمل کے سلسلے غیر محسوس طریقے سے ماحول کے اثرات سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ درا صل ماحول اور انفرادیت کی دو متخاصم قوتوں کے اعلیٰ سطح پر فنا لعتًا شخصی انضمام سے آرٹ کی تخلیق ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ سولہویں صدی میں شیکسپیئر اور سر جان ڈن کے مختلف شعری رویوں کے باوجود ان کی تحریروں میں اس عہد کی فکری اور معلوماتی نہج قدر مشترک

کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی طرح رومانوی عہد میں ورڈس ورتھ شیلی، کیٹس اور بائرن طبعی اور انفرادی خصائص کے باوصف، اپنے عہد کے رومانوی رجحانات کی نمایندگی کرتے ہیں۔

فنکار کا ذہن اتنا بالیدہ، توانا اور دوررس ہوتا ہے کہ گرد و پیش کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر محیط ہو کر اپنے عہد کی بنیادی سچائیوں کا شعور حاصل کرتا ہے۔ لعینہٖ موجودہ دور کی شاعری میں، عصری حسیت کے مختلف پہلوؤں کی جلوہ گری ایک قدرتی امر ہے، ان پہلوؤں یا خصوصیات کی چھان بین اور ان کی تعین قدر کرنے سے قبل یہ ضروری ہے کہ ذہنی حسیت کیا ہے، جو نظام جسم میں ایک ردِّ عمل کے طور پر پیدا ہو کر انسان کو اپنی اور گرد و پیش کی آگاہی عطا کرتی ہے۔ یہ آگاہی کیسے پیدا ہوتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لئے انسانی ذہن کی ماہیت، ساخت اور اس کی کارکردگی کو سمجھنے کی ضرورت ہے، مختصراً یہ عرض کیا جا سکتا ہے کہ ذہن ٹھوس شکل نہیں رکھتا ہے۔ (مغز بلاشبہ ایک ٹھوس مادّے سے عبارت ہے) حالانکہ جسم ٹھوس مادے کی ایک شکل ہے۔ جسم اور ذہن کی ماہئیت کے اس تضاد کے باوصف دونوں کے باہمی رشتے اور عمل اور ردِ عمل کے طریق کار پر ایک نظر ڈالنا مفید مطلب ہو گا۔ انیسویں صدی سے مادی نظریے کے فروغ پانے پر جسم او ذہن کی مادّی اصل پر زور دیا جانے لگا، اور دونوں کے تعلق کو تسلیم کیا جانے لگا۔ جسم اور ذہن دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے اثر پذیر بھی، کوئی بھی جسمانی حالت ذہن پر اثر ڈالتی

ہے، مثلاً کسی نشہ آور چیز کے استعمال سے ذہنی حالت میں تغیر رونما ہوتا ہے۔ اور خارجی حقیقت کی قلب ماہیت ہوتی دکھائی دیتی ہے مثلاً ایک انسان کے بجائے دو نظر آتے ہیں۔ گویا ذہن میں مختلف خیالات خلق ہوتے ہیں۔ یہ ذہنی وقوعے ہیں۔ جنہیں حواس سے پہچانا نہیں جا سکتا۔ لیکن جو شعوری طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح ذہن بھی جسم پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً کوئی ڈراؤنا خواب یا خوف جسم پہ تشنج کی کیفیت طاری کر سکتا ہے، اور چہرے کا رنگ فق ہو جاتا ہے جسم اور ذہن ایک دوسرے پر لاتعداد طریقوں سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ جسم کے ساتھ ذہن کے اس ناقابل شکست رشتے کی توثیق سے ذہن کی پراسراریت کی کھوج لگانے میں آسانی ہوئی ہے۔ پرانے زمانے میں ذہن و شعور کے بارے میں قدیم الہامی اور وہمی تصورات کی شکست نے اس کام کو زیادہ آسان بنا دیا ہے سائنسی تلاش و تحقیق نے مادّہ اور اس کے متنوع مظاہر کی اہمیت کو واضح کیا۔ ذہن کو مادے کی ایک شکل قرار دے کر یہ منطقی نتیجہ نکالنا سہل ہو گیا کہ مادّے کی یہ شکل صدیوں کی ارتقائی سفر کے بعد مؤثر، متشدد اور کمپلکس صورت اختیار کر گئی ہے۔ اور ایک ایسا وقت بھی آیا جب یہ اپنی آگہی پیدا کرنے کی حیرت انگیز صلاحیت سے متصف ہو گئی۔ یعنی انسان خود اپنی ذہنی کیفیات سے آگاہ ہو گیا۔ چنانچہ مادّے کی یہی آگہی شعور کہلاتی ہے۔

شعور کی ساخت اور پرداخت، اور اس کے طریق کار کو کئی سطحوں پر پہچانا جا سکتا ہے۔ سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں گے کہ اس کے حیاتیاتی

عوامل کیا ہیں، ہمارے جسم کے حسّی اعضاء میں سے کوئی عضو کسی خارجی واقعے سے متاثر ہوتا ہے، اور اس تاثر کو برقی مقناطیس کی لہروں کی صورت میں اعصاب کے ذریعے مغز تک ارسال کرتا ہے، مغز اس میں فوری ردّ عمل کے طور پر مزید تبدیلیاں کرکے اسے رنگوں، آوازوں ذائقوں اور خوشبوؤں یا حیرت، خوف، غم و غصہ اور محبت کے جذبوں کی صورت میں دیکھتا ہے یا محسوس کرتا ہے۔ سر جیمز جینز نے لکھا ہے کہ "اس عمل سے باری باری تاثرات اور خیالات خلق ہوتے ہیں۔" مثال کے طور پر اگر انسان کی انگلیاں دہکتے کوئلے سے چھو جائیں۔ تو جلن کا فوری احساس اعصاب کے ذریعے مغز تک پہنچتا ہے۔ اور مغز کے نازک اور پیچیدہ اعصاب میں ایک قسم کا انتشار پیدا کرتا ہے، یہ انتشار شعور کی کیفیت کو جنم دیتا ہے، جس سے آدمی محسوس کرتا ہے کہ اس نے آگ کو چھو لیا ہے اور جلن کا یہ احساس ایک ذہنی دقوعے کا باعث بنتا ہے۔

اس سے واضح ہوتا ہے کہ خارجی حالات انسانی جسم اور جسم کی حسّی قوتوں پر اثر انداز ہو کر انسانی شعور کو متعین کرنے میں بنیادی رول ادا کرتے ہیں، یہ بات شعور کی سماجی اصل کو بھی واضح کرتی ہے۔ انسان عہد طفولیت سے ہی دوسرے انسانوں کے اعمال اور جذبات کے مظاہر سے متاثر ہوتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ خارج کے حالات کی نوعیت بھی انسانی شعور کی حالت کا تعین کرتی ہے، اگر خارجی حالات متشدد اور انقلاب آفریں

Physics and Philosophy P 0 ۱ے

ہیں۔ تو انسانی شعور بھی پیچیدہ خصائص کا حامل ہوتا ہے، تاہم جدید نفسیاتی تحقیقات کے مطابق یہ نظریہ حتمی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس سے ذہن کی حد بندی ہوتی ہے۔ یعنی اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ذہن اپنی اصل اور نمو کے لئے محض خارجی حالات کا پابند ہوتا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے فرائیڈ اور یونگ نے تخلیقی ذہن کو شعور کی حد بندیوں سے آزاد کرکے اسے لاشعور کی نادیدہ اور بیکراں وسعتوں سے ہمکنار دیکھا ہے۔

فرائیڈ نے خاص طور پر ذہن کی ساخت اور اس کے طرزِ عمل کو اپنے مطالعہ اور تشخیص کا موضوع بنایا۔ اس نے انکشاف کیا کہ شعور ذہن کا ایک چھوٹا سا حصہ ہے، جو بظاہر انسان کے طرزِ عمل اور طرزِ فکر کو متعین کرتا ہے۔ لیکن اصلیت یہ ہے کہ انسان کے طرزِ عمل کو جہاں شعوری محرکات متعین کرتے ہیں۔ لاشعوری محرکات کا بھی اس میں بڑا دخل رہتا ہے۔ فرائیڈ نے واضح کیا ہے کہ شعور اور لاشعور ذہنی ڈھانچے کے دو پہلو ہیں۔ اور یہ دونوں پہلو بنیادی جبلتوں کے اظہار کے وسیلے ہیں۔ اس نے ایڈ، ایغو اور سپر ایغو کی اصطلاحوں سے ذہن کی کارکردگی پر روشنی ڈالی ہے۔ ایڈ لاشعوری قوت ہے، جو قدیم الاصل وحشی اور طاقت ور ہے۔ اور بنیادی جبلتوں کی مظہر ہے یہ ان تمام تہذیبی اور معاشرتی اصولوں اور ضابطوں سے لاتعلق ہے۔ جو شعور کی تشکیل کرتے ہیں اور انسان کی سماجی حیثیت کے ضامن ہوتے ہیں یہ اخلاقی قدروں سے بھی یکسر بیگانہ ہوتی ہے اور صرف جبلتوں کی تسکین کے لئے بے چین رہتی ہے۔ ایڈ یعنی لاشعور کا اوپری حصہ جو خارجی دنیا کے واقعات کے ردّ و قبول کی صلاحیت رکھتا ہے ایغو کہلاتا ہے۔

الغو خارجی دنیا اور ایڈ کے درمیان مفاہمت پیدا کرنے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ ایڈ کے سرکش جذبات کی تہذیب کرتا ہے۔ تاکہ شخصیت کو منتشر یا تباہ ہونے سے بچایا جا سکے۔ اور خارجی حقیقت سے اس کا تطابق پیدا ہو سکے اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ بنیادی جبلتیں اپنی تسکین کا راستہ تلاش کرتے ہوئے جب شعوری عمل سے قلب ماہیت کی منزل سے گذرتی ہیں۔ تو شعور یا فکر کی تخلیق ہوتی ہے۔

جہاں تک سپر الغو کا تعلق ہے، یہ ان سماجی اور تہذیبی قوتوں کا نمائندہ ہے، جو شعور کو دباؤ کا احساس دلاتی ہیں۔ فوق الانا میں پدری اثرات (مثلاً ایڈیپس کمپلکس) بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ جو لاشعور کا حصہ بن جاتے ہیں، پس فرائیڈ یہ نظریئے کے تحت، شعور کے مقابلے میں لاشعور محرکات زیادہ موثر انداز سے انسان کے طرز فکر پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

یونگ کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے لاشعور کی خلاقی اور ہمہ گیریت پر روشنی ڈالی۔ اس کا خیال ہے کہ شعوری عوامل بھی دراصل، لاشعوری محرکات کا اظہار ہیں۔ لکھتا ہے۔

"انسان کے دیکھنے، سوچنے، محسوس کرنے، یاد رکھنے، تصفیہ کرنے اور عمل کرنے کی صلاحیت لاشعوری نوعیت کی ہے"

شعور کی محدودیت اور لاشعور کی بیکرانی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے۔

"اگر یہ تصوّر کیا جائے کہ ذہنی اعمال اور مافیہ

CONTRIBUTIONS TO ANALYTIEAL PRYCHOOGRY ط

P. 99-100

ایک شبگوں لینڈ اسکیپ کے مانند ہے، جس پر سرچ
لائٹ کی روشنی کھیل رہی ہے تو جو حصہ مشاہدے کی
روشنی میں آتا ہے، شعور ہے۔ جو حصہ تاریکی میں ہے۔
لاشعور ہے۔ جو بہر حال زندہ اور پر اثر ہے[1]۔

یونگ نے انکشاف کیا کہ لاشعور اجتماعی اور نسلی خصائص کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس میں قدیم اور عالمگیر تجربات آر کی ٹائپ کی صورت میں محفوظ رہتے ہیں، آر کی ٹائپ کی وضاحت کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے:

یہ سمجھنا ضروری ہے کہ آر کی ٹائپ کوئی ریڈی میڈ
پیکر نہیں۔ یہ البتہ مخصوص نوع کے پیکروں کے بُننے کا
ایک موروثی میلان یا رجحان ہے[2]۔

ہربرٹ ریڈ کی اس توضیح سے ظاہر ہوتا ہے کہ آر کی ٹائپ بنے بنائے قالبوں کی صورت میں لاشعور میں موجود نہیں ہوتے۔ جیسا کہ بعض لوگ خیال کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو چند ہی آر کی ٹائپ مثلاً سایہ، ماں گھوڑا، نسوانی پیکر (Anima) مردانہ پیکر (Animus) اور جادوئی دائرہ (جن کا ذکر یونگ نے کیا ہے) میں انسانی تجربات اور تخلیقات کو سمٹ جانا چاہیے تھا۔ جو ناممکن ہے، دراصل یونگ کی مراد یہ

---

[1] CONTRIBUTIONS TO ANALYTCAL PSYCHOLOGY P. 99-100

[2] THE TENTH MUSE P. 206

ہے، کہ لاشعور میں مخصوص عالمگیر رجحانات خفتہ یا بیدار رہتے ہیں
مخصوص تصویریں یا خیالات نہیں۔ اور یہ رجحانات مختلف ادوار میں
مختلف تہذیبی اور معاشرتی حالات کے تحت متنوع رنگوں میں تشکل
پذیر ہوتے ہیں۔

تاہم عمر کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور بھی روبہ ترقی ہوتا ہے معاشرتی
سطح پر تعلیم، تہذیب اور تمدن کی قدروں سے اس کی تہذیب و تشکیل
ہوتی ہے۔ گویا ماحول اور حالات شعور کی ترقی اور پھیلاؤ میں اہم حصہ ادا
کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ذہین بچے کی مناسب تمدنی اور تعلیمی حالات
کی عدم موجودگی میں شعوری نشوونما رک جاتی ہے۔ وہ کند ذہن تو نہیں
ہو جاتا۔ البتہ عقل و فہم سے زیادہ جبلتوں کے زیر اثر زندہ رہتا ہے
اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ انسانی شعور ایک ہمہ گیر قوت ہے۔ روشنی
کا ہالہ، جو نہ صرف اپنے وجود کو روشن کرتا ہے۔ بلکہ عصری حقیقتوں کو
بھی تابناک بناتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ نئی حسیت سے کیا مراد ہے؟ اس سوال کے
جواب کے لئے ہمیں نئے عہد کے ان اساسی عناصر کا جائزہ لینا ہوگا
جو اس کے تشکیلی عناصر کہلائے جا سکتے ہیں۔ یوں تو ہر عہد کی حسیت
اپنی خصوصیات کی بنا پر، ایک انفرادی حسیت کی حامل ہوتی ہے
موجودہ عہد کی حسیت کا مطالعہ، جس کا تخیلی اور علامتی اظہار عصری
شاعری میں ہو رہا ہے۔ ایک ادبی چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لئے کہ
جو شعری سرمایہ حالیہ برسوں میں جمع ہو چکا ہے۔ وہ بہت حد تک، اپنی
کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے ایک علیحدہ اور خود مکتفی وجود منوانے

میں کامیاب ہوا ہے۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ یہ کام دو اور زاویوں سے بھی دعوتِ فکر دیتا ہے۔ اوّل، نئی شاعری، نظریاتی وابستگیوں سے لاتعلق ہو کر زندگی کی بنیادی سچائیوں کی بصیرت عطا کرنے میں ممد ہو رہی ہے۔ دوم، اردو کی ادبی تاریخ میں عصری حسیت کی پہلی بار (میر و غالب جیسے مستثنیات کے قطع نظر) موثر انداز سے خالصتاً تخلیقی بازیافت ہو رہی ہے۔

جیسا کہ کہا گیا نئی ادبی حسیت اپنے عہد کی بنیادی سچائیوں کے گہرے شخصی اور غیر نظریاتی ادراک و آگہی اور پھر اس آگہی کی تخلیقی بازیافت سے صورت پذیر ہوتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ موجودہ دور سے پہلے عصری آگہی کی بازیافت نہیں ہوئی ہے؟ ہوئی ہے اور ضرور ہوئی ہے، ہر دور میں ادیبوں اور شاعروں نے اپنے عہد کے حالات کے شعور کو اپنے اندر جذب کیا ہے مثلاً انیسویں صدی میں ہنگامۂ غدر کے بعد ہندوستان پر مغربی اقتدار کے مستحکم ہونے کے نتیجے میں، "نئے حالات کے شعور کا اظہار آزاد، حالی اور سر سید کی تحریروں میں ملتا ہے اس عہد میں انسانی شعور، جاگیردارانہ عہد کے سطحی اور زوال آشنا تہذیبی دائروں سے نکل کر مغربی تعلیم و فکر کے ذریعے بین الاقوامی سطح پر آزادی اور وسعت کے ہمکنار رہا۔ اس ذہنی توسیع کے ساتھ ہی ایک عبوری دور سے ہم رشتہ ہونے کے موجب قدیم و جدید کی کشمکش بھی اس شعور کا حصّہ تھی۔ اسی طرح موجودہ صدی کے آغاز میں پہلی جنگ عظیم کے بعد پرانی اور نئی قدروں کی کرب انگیز کشمکش کا شدید احساس اقبال کے یہاں موجود ہے لیکن جب ہم اپنے عہد کے شعور

اور اس کے مختلف تخلیقی اظہارات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ تو اس کی داخلی خصوصیات نہ صرف اس کی مخصوص انفرادیت ہی کو واضح کرتی ہیں بلکہ ماقبل کے ادوار کے شعور سے ہر لحاظ سے تقابلی فرق کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔ جدید عہد سائنسی عقلیت کا عہد ہے۔ سائنسی عقلیت زندگی اور کائنات کے بارے میں ایک ایسے رویّے کی غماز ہے، جس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ انسان کے مزاج، رویّے اور شعور کی یہ تبدیلی اتنی گہری اور دور رس ہے کہ جدید انسان جو عام طور پر نئی نسل سے تعلق رکھتا ہے، ذہنی، فکری اور جذباتی اعتبار سے اتنا ہی مختلف غیر روایتی اور جدید ہو گیا ہے کہ اپنے عہد (ہمارا ماضی تو در کنار) کی پرانی نسلوں سے بھی شعور و ادراک کی سطح پر مطابقت کا کوئی پہلو نہیں ملتا۔ یہ ایک نیا انسان ہے، جو بدلتے حالات میں نئی حسیت کا سیمابی پیکر بن گیا ہے۔

نئے عہد میں بین الاقوامی سطح پر۔ سائنس کی ترقی کی بدولت فطرت کی پراسرار اور ناقابل فہم قوتوں کو انسانی قابو میں لانے کی مساعی تیز ہو رہی ہے۔ زندگی، موت، کائنات، خلا، زمین۔ چاند۔ ستاروں کے بارے میں ادراک و تفہیم کی سرحدیں وسیع تر ہو رہی ہیں، سائنسی تحقیق سے پہلے ان حقائق اور ان سے وابستہ مسائل کے بارے میں انسان اپنی لاعلمی کو مختلف مفروضوں، توہمات، معتقدات اور فلسفیانہ موشگافیوں میں چھپانے کی کوشش کرتا رہا۔ اور طرح طرح کی خوش فہمیوں میں خوش رہا۔ لیکن جوں جوں انسانی ذہن کی ترقی کے ساتھ ساتھ سائنسی تحقیق کی رفتار تیز ہوئی۔ اور نتیجۃً بعض ٹھوس، عملی

اور قابل فہم نتائج مرتب ہونے لگے۔ تعقل پسندی کا رویہ فروغ پانے لگا، یہ رویہ انیسویں صدی کے وسط سے خاص طور پہ نمایاں ہونے لگا تھا، لیکن موجودہ صدی میں یہ رویہ گہرائی اور شدت اختیار کرتا جارہا ہے۔ اور روایتی تصورات معتقدات اور نظریات کی دیواروں کو مسمار کرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تاریخ کے بعض پر آشوب موڑوں پر کچھ ایسے متجسس ذہن بھی پیدا ہوئے، جو غیر روایتی انداز میں سوچنے اور انفرادی نتائج اخذ کرنے کی قوت رکھتے تھے، عمر خیام، شیکسپئر اور غالب کے یہاں ذہنی تجسس اور کائناتی فکر کے بعض پہلوؤں کے واضح نشانات موجود ہیں۔ لیکن اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ کہ اِن فنکاروں کا شعور اپنے متعلقہ عہد کے شعور کی ارتقائی حالت کا پابند تھا۔ یہ فنکار تجسس کے دشت وسراب میں بھٹکنے کے بعد پھر لامحالہ روایتی یا عصری فلسفیانہ مفروضوں کا دامن تھام لیتے تھے۔ دوسرے درجے کے فنکاروں نے عام طور پر خارجی زندگی میں فوری طور پر اپنی طرف متوجہ کرنے والی سماجی یا سیاسی حقیقتوں کے اظہار کو ہی اپنا منتہائے مقصد بنا لیا ہے۔ اور انیسویں صدی میں انگریزی ادب میں وکٹورین عہد کی وضعداری سلامت روی، روحانی اقدار کی تلاش اور مفاہمت کے نظرئے زندگی کے انہیں فوری، سطحی اور شریفانہ خیالات کی نشاندہی کرتے تھے ظاہر ہے یہ نظرئے زندگی کی ازلی اور ابدی سچائیوں کے ادراک سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتے ہیں، اسی عہد کی اردو شاعری پر ایک نظر ڈالئے، تو ظاہر ہوگا کہ زندگی کی بنیادی باتوں کی طرف متوجہ

ہونے کا احساس تقریباً مفقود رہا ہے۔ آزاد، حالی، سلیم پانی پتی کے یہاں زندگی، معاشرے اور فطرت کے بارے میں شخصی مشاہدے اور مخلصانہ ردّ عمل کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن ان کے تخلیقی رویّے عصری وضعداری، تعمیم اور سطحیت کا انداز رکھتے ہیں۔ یہ شعرا اس ذہنی تشکیک اور فکری تجسس سے محروم تھے، جو فطرت اور معاشرے کی اوپری سطح کو چیر کر نامعلوم گہراؤں میں اترنے کا اضطراب بخشتا ہے۔ یہ لوگ عصری مسائل پر بھی سوچتے ہیں، لیکن اجتماعی۔ یا روایتی نتائج ہی اخذ کرتے ہیں فکر و خیال کی یہ خواجگی بیسویں صدی کے اوائل تک شعرا کے مزاج کا حصہ بنی رہی ہے۔

نئی حسیت کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ایک غیر معمولی اور فقید المثال عہد کی زائیدہ ہے ایک ایسا عہد جس میں فرد کی زندگی میں ہر لمحہ نت نئی اور حیرت انگیز تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ یہ ایک ایسا عہد ہے جس میں زندگی اور فطرت کے بارے میں علم اور تفہیم کے پھیلاؤ کی رفتار اتنی تیز ہے کہ تاریخ میں اس کی مثال نہیں ملتی علم اور تفہیم کی توسیع سے پیدا ہونے والے پیچیدہ مسائل کا زندگی کے مختلف پہلوؤں سے تطابق پیدا کرنے کا عمل کلیتاً ایک نیا تجرباتی مرحلہ ہے۔ ایک سنگین مرحلہ، جس پر قابو پانا ناممکن نظر آتا ہے ایسا کیوں ہے؟ سماجی تبدیلی کا ایک عمل وہ ہے جس کی رو سے کوئی بھی تبدیلی سماجی تبدیلیوں کے ایک تدریجی اور ارتقا پذیر سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر ظاہر ہوتی ہے، یہ گویا تبدیلی کا مربوط اور ارتقائی عمل ہے۔ جو روایت کی بنیادوں کو چیلنج کرنے کے بجائے ان میں کچھ خفیف

سی ترمیمات کر کے انہیں نئے حالات کے مطابق بننے کا موقع دیتا ہے
تبدیلی کا یہ عمل شکست و ریخت کے بجائے تعمیر و ترقی کو اپنا مطمح نظر
بناتا ہے۔ اس تبدیلی کی مثال انیسویں صدی کی سماجی اور ذہنی تبدیلی
فراہم کرتی ہے۔ لیکن حالیہ برسوں میں ہم جس نوعیت کی سماجی تبدیلی
سے دو چار ہیں۔ وہ ارتقائی نہیں، بلکہ انقلابی نوعیت کی ہے۔ یہ تبدیلی
جارحانہ، متشدد اور سریع رفتار ہے اور پورے تمدنی اور سماجی ڈھانچے
کو اپنی روایات کے ساتھ تہہ و بالا کر رہی ہے۔ چنانچہ ہمارے عہد میں
سائنسی دریافتوں نے ماضی کی فلسفہ طرازیوں اور مذہبی عقیدوں کو
پاش پاش کر کے انسان کو تشکیک کے ویرانے میں لا کھڑا کیا ہے
یہ سچ ہے کہ انسان کے ذہنی رویے میں تشکیک کا عنصر قدیم زمانے سے
شامل رہا ہے، چنانچہ چھٹی اور پانچویں صدی قبل مسیح ہی میں اس کے
نشانات افلاطون اور اس کے متاخرین کے افکار میں نظر آتے ہیں۔
یونانی مفکروں نے سائنسی فکر کی بعض سمتوں مثلاً مفروضے کے بجائے
ثبوت، استدلالی ضرورت اور اضافی حیثیت کی نشاندہی کی ہے
بعد میں عہد وسطیٰ کے اواخر میں تحریک احیائے علوم کے دور میں، اور
سترھویں صدی سے باقاعدگی سے سائنسی علم کی ترویج ہونے لگی،
رائل سوسائٹی اور اکاڈمی وجود میں آ گئی۔ لیکن بیسویں صدی کے آغاز
سے سائنسی انقلاب کی رفتار میں حیرت انگیز تیزی پیدا ہونے لگی۔ اور
فکر و نظر کا ایک نیا انقلاب واقع ہونے لگا، یہ انقلاب زندگی اور
کائنات کی معنویت کی عقلی اور تجزیاتی تشریح و تعبیر اور خالق
کائنات سے انسان کے رشتوں کی تحقیق و تلاش کی سمت مثبت قدم

تھا، کاپرنکس نے اپنی معرکۃ الآرار تحقیق سے کائنات میں زمین کی مرکزی حیثیت اور ساتھ ہی انسان کی بنیادی اہمیت کے تصور کو پاش پاش کیا۔ کائنات کی اصل کے بارے میں مروجہ عقیدے ٹوٹ پھوٹ گئے اور انسان کی مقدس حیثیت محض ایک خوش آئند تصور ثابت ہوئی۔ وہ بے کراں اور بے چہرہ خلا میں اپنے حقیر سیارے کی گود میں سمٹ کر رہ گیا۔ گلیلیو اور نیوٹن کے نظریات نے اس حقیقت کا انکشاف کر کے کہ تمام اشیاء حرکت پذیر مادے سے تشکیل پائی ہوئی ہے، انسان کے بصری اعتماد پر ایک کاری ضرب لگائی۔ یہاں تک کہ انسانی وجود بھی ایٹمی ذروں کی ترکیبی صورت گری کے سوا کچھ نہیں رہا۔ ۱۹۰۵ء میں آئن شٹائن کی اضافیت کی تھیوری نے اس کی تفسیر کی جانب ایک اور انقلابی قدم اٹھایا۔ اب یہ بات ناقابل تردید ہو گئی ہے کہ مادی قوت جامد اور بے حرکت ہونے کے بجائے برقی لہروں کی صورت میں دائماً حرکت پذیر ہے۔ یہ ایک نامیاتی قوت ہے۔ جو جوہری توانائی کا خزانہ ہے۔ اور اس کی کوئی شکل معین نہیں ہے۔

ڈارون کے نظریۂ ارتقاء نے ۱۸۵۹ء ہی میں انسان سے اشرف المخلوقیت کا منصب چھین لیا تھا اور اس کی اصلیت پر پڑے ہوئے تہذیب کے پردے نوچ کر اسے حیوانی قبیلے کا ایک فرد بنا لیا تھا۔ انسان اس کے نزدیک زمین پر آب و ہوا کی موافقت سے۔ حقیر اور دوربینی کیڑے امیبا سے زندگی کے سفر کا آغاز کرتے ہوئے رینگنے کیڑوں سے جنگلی درندوں تک مختلف شکلیں اور صورتیں بدلتا ہوا۔ موجودہ انسانی صورت میں منتقل ہوا ہے اور یہ صورت بھی آخری اور حتمی نہیں بلکہ

برابر رو بہ تغیر ہے۔ حالیہ برسوں میں سائنس کی نئی دریافتوں مثلاً
نیوکلیر قوت، خلائی دریافت، تسخیر قمر اور کھرانا کے جینز کے کارنامے
نے علم و تحقیق کی مزید حیرت زا توسیع کی ہے اور انسان پرانے عقیدوں
اور توہمات کے کھوکھلے پن کا شدت سے احساس کر رہا ہے۔ اس کی
متحیر آنکھوں کے سامنے اپنے وجود کی اصلیت بے نقاب ہو رہی ہے،
اس کے تجسس اور تشکیک کا جذبہ تیز ہو رہا ہے۔ تشکیکی رجحانات نے
نام نہاد مذہبی اداروں کی اجارہ داری جو انسان کی آزادیٔ فکر اور
آزادیٔ عمل کو چھین چکی تھی، کو کمزور کرنے میں مدد دی۔ اور پہلی بار انسان
اخلاقی اور معاشرتی تصورات کے بارے میں غور و فکر سے کام لینے لگا
علم کی توسیع تو بہر حال جہالت اور بے عملی پر فوقیت رکھتی ہے۔ گذشتہ
صدی میں سائنس اور ٹکنالوجی کے ابتدائی کارناموں سے زندگی کی
بہتری اور ترقی کی جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں۔ نئی صدی کے طلوع
ہونے پر وہ محرومی میں بدلنے لگیں۔ یہاں تک کہ سیاسی اور معاشرتی
سطح پر ہی نہیں، بلکہ فکری سطح پر بھی تشکیک اور مایوسی نے ذہن کو اپنی
لپیٹ میں لینا شروع کیا۔ صدیوں سے رائج اخلاق اور تہذیب کی
قابلِ احترام قدریں اپنی معنویت کھونے لگیں، انسان کو روایتی اخلاق
کے اصول بناوٹی، ریاکارانہ اور حقیر نظر آنے لگے۔ اس پر یہ راز کھل گیا
کہ اصول استحصال جبر اور طاقت کی بھوک پر پردہ ڈالنے کے ذریعے
کام کرتے تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی پرانی قدریں مثلاً سچائی۔ ایمان داری
اعتماد، ذمہ داری، جذبۂ خدمت ،جاگیردارانہ نظام کی بنیادوں کو
مستحکم کرنے کے لئے ترویج دی گئی تھیں۔ اسی طرح دوسری قدریں

مثلاً خاندان و نسب، بادشاہت، ہمسائیگی، رشتہ داروں کے رابطے، عشقیہ تصورات، مذہبی عقائد، عورت کی سماجی زندگی اور امن وجنگ کے تصورات میں بھی شدید تبدیلیاں روبہ عمل آئی ہیں اور کئی نئے تصورات۔ مثلاً حصول زر اور حصول اقتدار، دیہاتی زندگی پر شہری زندگی کا غلبہ، جمہوریت، فیشن پرستی، کرکٹ بینی، محنت کشوں کی تنظیمیں پوری جارحیت کے ساتھ سامنے آرہے ہیں۔ ان تصورات کا حاوی رجحان مصلحت پسندی، عجلت پسندی، نا دلچی اور وقتی فائدے کا ہے، تہذیب کے بنیادی اور عمیق تصورات کو پس پشت ڈال کر وقتی افادیت کے رویے کو اہمیت حاصل ہے۔ جو نئے میکانکی نظرے پر دال ہے۔

علاوہ ازیں۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم نے مفکروں اور شاعروں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ نازیوں نے گیس چیمبرس اور کنسنٹریشن کیمپس کے ذریعے وحشت، بربریت اور زندگی کو مات کرنے یا نسلی امتیاز کی بنا پر لاکھوں لوگوں کے قتل عام نے ترقی کے روشن تصورات کی قلعی کھول دی۔

جدید سائنسی ترقی کا ایک پہلو یہ ہے کہ انسانی وجود اور کائنات کے پراسرار رشتوں کی افہام و تفہیم کی جانب اہم پیش رفت ہوسکی ہے حالانکہ کلی حقیقت اب بھی انسانی فہم سے بالاتر ہے۔ ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ جدید سائنسی کمالات انسانی شعور کی اس ارتقائی حالت کے آئینہ دار ہیں۔ جو اس سے پہلے اسے کبھی نصیب نہ ہوئی۔ وقت گذرنے پر شعور میں گہرائی اور شدت پیدا ہوئی ہے۔ یہ ایک نامیاتی

قوت ہے۔ جو بہ ترقی ہے۔ اور سائنس یا دوسرے تخلیقی اظہارات میں شکل پذیر ہوتی ہے۔ تخلیقی ارتقاء کے مطابق، وقت کی رفتار کے ساتھ مادّہ، جس کی ارتقائی شکل انسانی ذہن میں ہویدا ہے زیادہ سے زیادہ حسّی اور شعوری قوتیں حاصل کرتا رہا ہے، چنانچہ ہر نئی صدی کے لوگ گزشتہ صدیوں کے لوگوں کی نسبت (استثنائی مثالوں سے قطع نظر)، زیادہ حساس، فہیم اور باشعور ہوتے ہیں۔ جدید عہد میں استدلالی۔ طرز فکر، تشکیک، عقلیت، تجسس، تحقیق اور حسیت یقیناً شعور کی غیر معمولی تشدید پر دلالت کرتی ہے۔ آرچی بالڈ میکلش نے ایک انٹرویو میں بالکل درست کہا ہے کہ "کوئی ایسا عہد نہیں گذرا ہے۔ جس میں لوگ اتنے خود آگاہ تھے، جتنے کہ اب ہیں ہم ہر وقت اپنے آپ کو آئینے میں تکتے رہتے ہیں"[۱]

نئی صورت حال نے انسان کو ایک فکری بحران میں مبتلا کیا ہے ماقبل کے ادوار میں زندگی اور کائنات کی ایک بظاہر قابل قبول توضیح کی گئی تھی۔ جس کا لب لباب یہ تھا کہ خدا کی ذات مسلّم ہے۔ اس نے کائنات کی تخلیق کر کے اپنے جذبۂ اظہار کی تشفی کی ہے۔ انسان کا اپنا وجود ہے۔ اسے موت تک خیر اور شر کی کشمکش میں شریک ہو کر خیر کو سربلند کرنا ہے۔ موت ایک نئی اور دائمی زندگی کی تمہید ہے خیر اور شر کی کشمکش نے قدروں کے مسئلے کو لا کھڑا کیا۔ جو صدیوں تک انسانی ذہن پر حاوی رہا۔ باشعور لوگ اپنے دلی تسکین کے لئے قدروں

American Review P 64 (July 1969)

اور روایات کے تصور کو سینے سے لگائے رکھتے تھے اور یہی رجحان قدیم کلچر کے وجود کا ضامن رہا ہے، یہ کلچر پورے معاشرے کو بھی استحکام عطا کرتا تھا اور حتی الامکان بڑی تبدیلیوں کا سد باب کرتا تھا۔ اس کلچر کی روایات زندگی کے بدلتے رجحانات میں ربط و تسلسل پیدا کر کے زندگی کو معنویت سے ہمکنار کرنے میں مدد کرتی تھیں، لیکن جدید سائنسی عہد میں چونکہ مذہب اخلاق اور فلسفہ کے اداروں کا شعوری اور سماجی مقصد وہ نہیں رہا، جو پہلے تھا۔ اس لئے قدروں کے تصورات کی بنیاد اکھڑنے لگی۔ میکانکی نظام میں انسان کے اخراج سے اور پیداوار میں محض اقتصادی پہلو یعنی نفع اندوزی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے مدنظر ہر چیز کو منفعت کے پیمانے پر ناپنے کو فروغ ملا، اور نتیجۃً تغیر کے امکانات تیز ہونے لگے۔

فطرت کے بارے میں حاصل کیا ہوا علم اپنے استحکام اور صحت کی بناء پر حالیہ تغیر کو شدید بنا رہا ہے، یہ ایسا تغیر ہے جیسے روکا نہیں جا سکتا بلاشبہ سائنسی ترقی ایک ایسی منزل پر پہنچ چکی ہے کہ یہ لمحہ بھر کے لئے بھی اپنے قدم روک نہیں سکتی، اسے زندہ رہنے کے لئے آگے بڑھنا ناگزیر ہو گیا ہے، چنانچہ قوموں کے لئے "بڑھو یا مرو" کے اصول پر کاربند رہنا اپنے وجود کے تحفظ کے لئے بنیادی لازمہ بن گیا ہے۔ ٹکنالوجی اپنی وسعت اور پیچیدگی کی بناء پر مسلسل درسلسلہ ہو کر قوموں اور افراد پر بری طرح چھا رہی ہے، قومیں بھی اپنے اقتدار اور ساکھ کو برقرار رکھنے کے لئے اس کی مزید توسیع کے لئے اپنے سارے وسائل صرف کر رہی ہیں، نتیجہ میں ایسے نت نئے مسائل جنم لے رہے ہیں جن کا انسان کو وہم

دگماں بھی نہ تھا مثلاً قومی معیشت، خارجی پالیسی، ہوا کی کثافت اعصابی تناؤ، بین الاقوامی کھچاؤ۔ بلا واسطہ رابطے، کثرت کار اور عدیم الفرصتی کے مسائل صرف جدید دور سے مختص ہیں۔

صنعتی نظام کے استحکام سے زندگی کے ہر شعبے میں مشین تیزی سے داخل ہو رہی ہے اور انسان بھی مشین کا پرزہ بن چکا ہے چارلس فرینکل لکھتا ہے:

ٹیکنالوجی صاف طور پر جدید معاشرے میں ایک بنیادی حرکی عنصر ہے، یہ شہروں اور مضافات کے سائز شکل وصورت اور یو باس سے لے کر آبادی کے نقل وحرکت سماجی طبقوں کے کردار، خاندان کے استحکام، کاریگری کے مروّجہ معیاروں اور اخلاقی اور جمالیاتی حسیات کے رخ اور سطح تک ہر چیز پر اثر انداز ہوتی ہے[1]۔

ظاہر ہے کہ نئے عہد میں تشکیک، انتشار[2] کے خلاف ردعمل، روایت شکنی، اور علیحدگی کے رجحانات تقویت پا رہے ہیں، علیحدگی کا مطلب یہ ہے کہ انسان اپنی کم مایہ حیثیت کی بنا پر معاشرے کے عظیم اداروں سے منقطع ہو کر رہ گیا ہے، اور عدم محفوظیت کا شکار ہو گیا ہے، انقطاع کا یہ عمل معاشرے کے ہر پہلو میں نمایاں ہے۔ انسان استحکام معقولیت اور قدروں کے وجود کو مشتبہ پا کر اندرونی خلفشار میں مبتلا ہو چکا ہے دن بھر مشینی انداز میں مصروف کار رہ کر وہ اپنی انفرادی حیثیت

The case for Modern man P 198

سے بھی محروم ہو چکا ہے، کیونکہ مشین اس کی داخلی زندگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ اس لئے مشین خود اُسے اس کی ذات سے منقطع کر رہی ہے، وہ اپنی ذات سے بچھڑ کر کام سے جذباتی ربط قائم نہیں کر سکتا ہے، اس لئے کام کرنے کا صرف یہ مطلب قرار پایا ہے کہ وہ کام کا مناسب معاوضہ حاصل کرے۔ اس مشینی رویے نے کام سے جمالیاتی پہلو کو یکسر خارج کیا ہے، یہ صحیح ہے کہ میکانکی نظام کے قائم ہونے سے پیداوار میں کئی گنا اضافہ ہوا۔ لیکن بڑھتی آبادی نے خام مواد کی فراہمی اور پیداوار کی نکاسی کے بین الاقوامی مسائل پیدا کئے ان مسائل سے نمٹنے کے لئے بڑی صنعتی طاقتوں نے دنیا کے دیگر کم ترقی یافتہ ممالک پر ناجائز اثر و اقتدار قائم کرنا شروع کیا۔ اور ان میں رسہ کشی کا آغاز ہوا۔ جو انتہا پر پہنچ کر موجودہ صدی میں دو بھیانک جنگوں کی شکل اختیار کر گئی۔ اور انسان کو ناقابل بیان مشکلوں اور اذیتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ صنعتی طاقت کی مقدار و توسیع ہی بڑی طاقتوں کی برتری کا تعین کرنے لگی، اور برتری کے اس نظریئے نے دنیا کو دو پاور بلاکوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ دونوں بلاک اپنے اثر و اقتدار کو جائز یا ناجائز طریقوں سے کام میں لا کر زیادہ سے زیادہ ممالک پر بالواسطہ یا بلاواسطہ حاوی ہوتے جا رہے ہیں۔ دوسرے ممالک کی اقتصادیات اور سیاسیات میں ان کا عمل دخل بڑھ رہا ہے، اور کم ترقی یافتہ ممالک صنعتی اور اقتصادی طور پر خود کفیل ہونے کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ ملٹری ہتھیاروں کی فراہمی سے تو یہ ممالک گویا اِن کے زیرنگیں ہو چکے ہیں لہٰذا آزاد ممالک کی خود مختاری برائے نام رہ گئی ہے۔

ایک اور پہلو یہ ہے کہ سائنس کے مہلک ہتھیاروں ایٹم بم، ہائیڈروجن بم اور نیپام بم کی ایجاد نے پوری تہذیبی زندگی کو تباہی کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔ ان ہتھیاروں پر طاقتور قوموں کے قبضے سے کسی بھی لمحے روئے زمین سے انسانی وجود کا صفایا کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ طاقت کے نشے نے بڑی طاقتوں کو قدروں سے یکسر بے نیاز کر دیا ہے۔ جھوٹ کو سچ اور سچ کو جھوٹ ثابت کرنے والے اپنے اغراض کی خاطر ضرورت پڑنے پر نیوکلیر ہتھیاروں کے استعمال سے بھی باز نہیں رہ سکتے۔ ان ہتھیاروں کو استعمال میں لانے سے پہلے بھی خوف وہراس میں کوئی کمی واقع نہیں ہو رہی ہے، کیونکہ بڑی طاقتیں ان کے بجائے اشتہار بازی، پروپیگنڈا، سرد جنگ، ماس میڈیا جیسے ہتھیاروں کا برابر استعمال کر رہی ہیں۔ جو شدومد سے سچائی کو مسخ کرنے اور جھوٹ کی برتری ثابت کرنے میں مصروف ہیں۔ رسل ورسائل کے سائنسی ذرائع نے اس کام کو زیادہ مؤثر کر دیا ہے۔ برقی قوت کے ذریعے ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے کروڑوں لوگوں سے رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے ظاہر ہے گھریلو زندگی سے لے کر پورے سماجی اور ملکی ڈھانچے کا متاثر ہونا ناگزیر ہو گیا ہے۔ اسی طرح ایٹمی توانائی کی دریافت نے انسانی تقدیر کو معرض خطر میں ڈال دیا ہے۔

بڑے ملکوں میں اقتدار اور سرمایہ پر قابض لوگوں نے معاشرے کی ادارہ بندی کر کے عمل اور ردعمل کے امکانات کو اتنا محدود کر دیا ہے کہ وہ بالکل بے اثر ہو کے رہ گیا ہے۔ ان اداروں سے الگ ہو کر فرد کی بے معنویت تو قابل فہم ہے ہی، لیکن ان سے وابستہ ہو کر بھی اثبات

وجود کی کوئی صورت ممکن نہیں۔ کیونکہ اس صورت میں اس کے وجود کا عظیم میکانکی نظام میں ایک معمولی پرزہ بننا یقینی ہو جاتا ہے۔

موجودہ میکانکی نظام میں گھریلو سطح پر بھی بے شمار گھمبیر مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔ نئی نسل سے تعلق رکھنے والا فرد گھر میں یا گھر سے باہر اپنی قوت ارادی یا قوت فیصلہ کو کہیں سے ابھرنے کا موقع نہ پا کر بے بسی محرومی اور بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔ (۱ Ernest Cuneo کے لفظوں میں "جدید معاشرہ ایک قید خانہ ہے، جو رعایتیں رکھتا ہے۔"

بے بسی اور لاچاری کا یہ احساس نئی نسلوں کو سختی سے گھیرے ہوئے ہے۔ پرانی نسل کے لوگ موجودہ تہذیبی انتشار کے باوجود، موروثی اخلاقی قدروں کے تصور کو سینے سے لگا کر اپنے دن تو پورے کر لیں گے، لیکن نئی نسلیں ہر پل زندگی میں ایک عجیب بحرانی کیفیت کو محسوس کرتی ہیں۔ وہ تعلیمی قابلیت میں بڑوں سے سبقت لینے، اور وسیع تر حسیت کے مالک ہونے کی بنا پر ان سے بڑھتی ہوئی دوری اور اجنبیت کو شدت سے محسوس کرتی ہیں۔ اور سارا معاشرہ ایک شدید کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ مغربی ممالک خصوصاً امریکہ میں نئی نسلیں اپنے بزرگوں مثلاً والدین، اساتذہ اور قانون و عدلیہ کے محافظوں کے اقتدار اور برتری کے خلاف زبردست ردعمل کا اظہار کر رہی

۱۔ Science and History P 189

ہیں۔ وہ کھلم کھلا ان کے بنائے ہوئے اخلاق، سیاست، اور معاشرت کے معیاروں سے انحراف کر رہی ہیں۔ فادر ایمبز کی شکست کا یہ عمل گہری نفسیاتی معنویت رکھتا ہے۔

کثرتِ کار اور عدیم الفرصتی نے گھریلو سکون، فراغت اور راحت کے تصورات کو شدید نقصان پہنچایا ہے۔ میاں بیوی اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لئے دن بھر اور کبھی رات گئے تک کام کرنے کے لئے مجبور پاتے ہیں۔ ان کی زندگی میکانکی ہوتی جا رہی ہے، اور ذہنی تناؤ کبھی کبھی نت نئے اختلافات کو راہ دیتا ہے۔ اس لئے گھریلو فضا محبت، اعتماد اور خلوص کی روشنی سے محروم ہوتی جا رہی ہے۔ اس صورتِ حال کے اثرات کا بچوں کے ذہن پر مرتسم ہونا ناگزیر ہو گیا ہے۔ وہ غیر مطمئن، بدخلق اور بیزار ہو جاتے ہیں اور بچپن ہی سے نفسیاتی الجھنوں کے شکار ہو جاتے ہیں۔

نوجوانوں کو گھر سے باہر عملی میدان میں بھی ہر طرف عدم محفوظیت بڑھتی آبادی کے مقابلے میں محدود زمینی وسائل کے نتیجے میں بے روزگاری اور جنسی انتشار کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس غیر معمولی صورت حال میں یا تو وہ ضرورت سے زیادہ مستعدی، ہنگامہ آرائی اور باغیانہ سرگرمیوں میں لگ جاتے ہیں یا علیحدگی پسندی اختیار کرتے ہیں۔ جس کی مثال حالیہ برسوں میں ہپّی فراہم کرتے ہیں ان کی علیحدگی پسندی واضح طور پر ان کی اعصابی کمزوری اور ذہنی انتشار پر دلالت کرتی ہے۔

S. Demegyaurie

نے لکھا ہے:

اُن کے اعصابی علاماتِ مرض، اُن کی گہری بالخصوص لاشعوری بے اطمینانی جو ان حالات کی پیدہ کردار ہے۔ جنہیں وہ قبول نہیں کرتے، لیکن جنہیں تبدیل کرنے کی طاقت بھی نہیں رکھتے، کا اظہار ہیں[۱]۔

نئی نسل کا پرانی نسل سے یہ انحراف نہ صرف ان کے ذہنی رویوں سے مترشح ہوتا ہے۔ بلکہ ظاہری طرزِ عمل، شکل و صورت، ملبوسات بالوں کے سٹائل اور مجلسی آداب میں بھی غیر روایتی اسالیب اختیار کرنے سے بھی ظاہر ہوتا ہے، اس کے علاوہ وہ جنسی روابط میں بھی روایتی تصورات سے منحرف ہو کر جبلی تقاضوں کی اصلیت کو سامنے رکھتے ہیں، ارنسٹ اے سمتھ نے لکھا ہے:

"یوتھ کلچر تاریخ وار عاشقوں کے متفق الرائے ہونے۔ یا ترتیب وار تاریخوں پر ملنے، اور باہمی محبت کی عدم پابندی پر زور دیتا ہے[۲]"۔

ان حالات نے نوجوانوں کو نفسیاتی طور پر عجیب و غریب الجھنوں میں گرفتار کیا ہے، چنانچہ غم و غصہ، خوف۔ رقابت۔ تشدد، آوارہ گردی بے چینی۔ عدم محفوظیت، غیر ذمہ داری۔ اور جنسی کجروی کے رجحانات اُن کی نفسیاتی الجھنوں کے مظہر ہیں۔

نئے میکانکی نظام نے انسان کی جبلی شخصیت کو بھی متاثر کیا ہے۔

۱؎ Automation and the Future of man P 158

۲؎ American youth culture P 8

سوال یہ ہے کہ کیا جبلتیں سچ مچ کوئی تبدیلی قبول کر سکتی ہیں؟ اس کا جواب دینے کے لئے ہمیں انسانی فطرت، جو مختلف جبلتوں اور میلانات سے تشکیل پاتی ہے، کے بارے میں غور کرنا ہوگا۔ کیا انسانی فطرت تغیر پذیر ہے؟ یہ سوال دلچسپ بحث وتمحیص کا موضوع بن سکتا ہے۔ اس وقت اس مبحث میں پڑنے کے بجائے چند بنیادی نکات، جو براہ راست، ہمارے موضوع سے متعلق ہیں، پر روشنی ڈالنا مقصود ہے۔ یہ مسلّمہ ہے کہ انسانی فطرت نے قدیم زمانے سے لے کر جدید دور تک، بدلتے حالات کے باوصف، گہری اور انقلابی تبدیلیوں کو قبول کرنے کے رجحان کو ظاہر نہیں کیا ہے۔ بھوک پیاس، جنسی خواہش، خود حفاظتی رفاقت، ہمدردی، نفرت، رقابت، جنگ جوئی اور حسن پرستی کی خصوصیات انسان کے لہو میں رچی بسی ہیں۔ اور تاریخ انسانی میں ان کا بے کم وکاست اور متواتر اظہار ہوتا رہا ہے۔ لیکن یہ بات نظرانداز نہیں کی جا سکتی کہ سماجی اور تہذیبی حالات کے تحت ان جبلتوں کے معروضی اظہارات مختلف شکلیں اختیار کرتے رہے ہیں۔ اور کبھی کبھی ان ظواہر میں اس قدر قلب ماہیت ہوئی ہے کہ اصل سے ان کا تعلق عارضی نوعیت کا رہا ہے۔ یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ انسانی فطرت خارجی حالات کا گہرا اثر قبول کرتی ہے یعنی خارجی رسوم ورواج موسمیاتی حالات، اور تہذیبی عوامل انسانی فطرت پر اتنے حاوی ہو جاتے ہیں کہ نہ صرف اس کے خارجی مظاہر میں بلکہ خود انسانی فطرت میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں، ایک وحشی آدمی

کے مقابلے میں جدید دور کا مہذب اور تعلیم یافتہ انسان بعض صورتوں میں اپنی جبلتوں میں بھی ترمیم و تبدیلی کا مظہر ہے۔ حسن پرستی، جنگ جوئی یا دوسرے جذباتی یا ذہنی رویئے جو ایک مہذب اور باشعور انسان بروئے کار لاتا ہے، قدیم انسان کے یہاں مختلف نوعیت اختیار کر جاتے ہیں، تعلیم و تہذیب کا مقصد ہی یہ رہا ہے کہ انسانی جذبوں اور خواہشوں کی تہذیب و تقلیب کی جائے۔ حسن پرستی یا جنسی جذبے کی اصل اور تقدیم سے کسے انکار ہے؟ لیکن یہ امرِ واقعہ ہے کہ مختلف سماجی قدروں اور تقاضوں نے اس میں یا اس کے معروضی اظہارات میں تبدیلی و ترمیم کی ہے۔ انیسویں صدی تک مرد اور عورت کے لئے سماجی اور تہذیبی موانعات کی بنا پر کھلے بندوں باہمی میل ملاپ یا اختلاط کے امکانات تقریباً مفقود تھے۔ لیکن موجودہ دور میں ان کے مابین دوری کی دیواریں ڈھ رہی ہیں۔ زندگی کے مختلف شعبوں اور سطحوں پر ان کے باہمی تصادم کے امکانات روشن ہو رہے ہیں۔ اس سماجی تبدیلی نے جنسی رویوں میں دوررس تبدیلیاں پیدا کی ہیں، ساتھ ہی حسن پرستی کے معیار بھی متغیر ہونے لگے ہیں، سوال یہ ہے کہ حسن و عشق کے جن جذبات اور رویّوں کا اظہار سولہویں صدی میں شیکسپیئر نے یا انیسویں صدی میں غالبؔ نے اپنے مخصوص تہذیبی اور اخلاقی ماحول میں کیا ہے، وہ کہاں تک موجودہ حالات سے مطابقت رکھتے ہیں؟ عشق ازدواجی زندگی۔ وفاداری، جذبۂ تصرف، احساسِ ملکیت، رقابت جنسی جبلّت کے مختلف خارجی مظاہر تھے۔ کیا یہ مظاہر موجودہ دور میں جوں کے توں قائم ہیں؟ نہیں، آج اِن مظاہر میں خاصی تبدیلی

آچکی ہے۔ اس لئے کہ مرد اور عورت کے جنسی تقاضے اپنی نوعیت بدل چکے ہیں، لازمی طور پر جمالیاتی احساس بھی متاثر ہوا ہے۔

اسی طرح انسانی حواس میں بعض حواس مثلاً سامعہ اور باصرہ میں وسعت پیدا ہو رہی ہے، مثلاً خاموش دیہاتی ماحول سے نکل کر شہروں کے میکانکی ماحول میں میکانکی آوازوں کے تواتر سے قوت سامعہ کا متاثر ہونا فطری امر ہے۔ ایکس رے سے جسم کے اندرونی حصوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ راڈار سسٹم کی مدد سے انسانی آنکھ تاریکی میں بھی دیکھنے کے قابل ہوگئی ہے۔ ان سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ الیکٹرونک انقلاب نے حواس اور ادراک میں غیر معمولی تبدیلی پیدا کی ہے۔ الیکٹرونک کل کولیٹر نے انسانی دماغ میں انقلاب پیدا کیا ہے۔ انتہائی مشکل سوالات کم سے کم وقت میں حل کرنا ممکن ہوگیا ہے۔ علاوہ ازیں، خلا کی تسخیر اور قمر راسی کے واقعے نے بھی حسی ادراک پر اثر ڈالا ہے شہروں میں خارجی دباؤ کے تحت اعصابی تحریکات میں بھی اشتعال پیدا ہوتا ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ اب دل سے زیادہ ذہن کی کارفرمائی کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس لئے انسان کے جذباتی نظام میں بھی تبدیلیاں واقع ہو رہی ہیں۔

جدید دور میں انسان خود آگہی کے نقطۂ عروج یا اس کے تاریک غار کی تہ تک پہنچ چکا ہے، اس کے نزدیک سب سے اہم اور بنیادی سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے۔ یہ گمبھیر سوال اپنے متنوع پہلوؤں کے ساتھ موجودہ انسان کے ذہنی کرب و انتشار کا موجب بنا ہوا ہے۔ انسان کیونکر وجود میں آتا ہے؟ انسان اور کائنات کا رشتہ کیا ہے؟ آفرینش

کا راز کیا ہے، اِن کا خالق کون ہے؟ اِن کی تخلیق کے پس پردہ کوئی قانون یا مقصد کام کرتا ہے؟ خلا کیا ہے؟ ستارے اور سیارے کیا ہیں؟ موت کیا ہے؟

۵ ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے.

یہ مانا کہ یہ اور اس نوع کے دیگر سوالات جتنے جدید ہیں. اتنے ہی قدیم بھی ہیں۔ اور کم و بیش ہر دور میں ذہن کو کربِ تجسس میں مبتلا کرتے رہے ہیں، اور انسان ان کا جواب نہ پاکر نقشِ فریادی بن کر رہ گیا ہے، ہر بار اس کی فریاد افلاک کے بیکراں سناٹے میں گم ہو کر رہ گئی ہے، لیکن انسانی ذہن مایوس ہو ہو کر بھی کرید اور تجسس کے عمل سے باز نہیں آسکا ہے، اس لئے کہ ذہنی انتشار اور آوارہ نگہی اس کی پوشیدہ تعمیری قوتوں کی تباہی کا باعث نہ بن جائے، وہ برابر ان سوالات پر غور و فکر کرتا رہا۔ اور مجموعی طور پر حتی الوسع علمی ترقی شخصی تجربے اور عقلی قوتوں سے (سائنسی علم کی محرومی کے باوجود) بعض نتائج اخذ کرتا رہا ہے، اور انہیں فلسفیانہ مفروضوں کے طور پر پیش کرتا رہا۔ تاکہ ذہن میں گونجتے سوالوں کو خاموش کیا جا سکے،

قدیم فلسفی، روح اور کائنات کی ماہیت کی کھوج، اور ان کے باہمی رشتوں کی تلاش مذہب کے نظامِ فکر کے دائرے میں کرتے رہے۔ مذہب خدا کے وجود اور روح کی لافانیت کو مسلم سمجھتا رہا۔ قدیم فلسفی بھی روح کی لافانیت کے منکر نہ تھے۔ یہ تصور خاص کر قدیم یونان اور ہندوستان میں رائج رہا۔ ہندوستاں میں آواگاں کا فلسفہ بھی مذہب سے ماخوذ تھا۔ اس نظریے کے ماننے والے

قدیم یونان میں بھی ملتے ہیں، ان میں سقراط بھی شامل ہے، ارسطو روح کو جسم کا ہی ایک جزو سمجھتا رہا۔ مجموعی طور پر وہ روح کی ابدیت اور خالق کائنات کی موجودیت کو ثابت کرنے کے لئے فلسفیانہ دلائل گھڑتا رہا ہے، خالق کائنات قدیم فلسفیوں کے نزدیک ایک غیبی قوت ہے، جو خود مختار ہے۔ یہ ایک ارفع خیال ہے، جس کا مادی مظہر کائنات ہے۔ اس لئے کائنات اصل کا پرتو ہے، اور پابند فنا ہے، اصل فنا سے مبرّا ہے۔ افلاطون نے اس نظریئے کی کماحقہٗ تشریحیں کی ہیں ہندوستان میں ویدانت، اور اسلامی فکر میں تصوف میں ایسے تصورات رائج رہے ہیں۔ بعد میں عہد وسطیٰ میں بھی فلسفہ حقیقت کو ایک ناقابل اظہار وحدت کے طور پر پیش کرتا رہا۔ اس طرز فکر کی رو سے انسان کسی وجدانی یا حسیّاتی ذریعے سے بھی اصل تک رسائی حاصل نہیں کرسکتا۔ ان فلسفوں سے عملی طور پر یہ فائدہ رہا کہ انفرادی اور اجتماعی زندگی میں استحکام اور اطمینان کی ضمانت ملتی تھی، انسان اندر کی شر کی قوت کو کچلنے پر مجبور ہو جاتا تھا لیکن اس رویّے نے تلاش و تجسّس کے جذبے کے مواقع کو محدود کیا۔ انسان تخلیق کائنات سے متعلق مسائل کے حل کے لئے، ملّا کی دوڑ مسجد تک کے مصداق مروّجہ اور روایتی تصورات کی طرف فوری رجوع کرتا تھا۔ اس لئے اس کے دلائل عقلی اور ٹھوس نہ تھے۔ وہ عقلی تجسّس پر شعوری روک لگانے کے لئے مجبور تھا۔ اس لئے کہ وہ اپنے قدموں کے نیچے عقیدوں کی زمین کو ہلتے ہوئے دیکھ کر عدم محفوظیت کا سامنا کرنے کے لئے تیار نہ تھا۔

جدید فلسفے کے مطابق کائنات ایک مربوط کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور اس کے جملہ اجزا حقیقت کے اجزائے ترکیبی کی حیثیت رکھتے ہیں، کلی یا جزئی حس یا ادراک کے توسط سے ہمارے فکری تجربے میں شامل ہوتا ہے۔ اس لئے وجود مطلق کا ادراک بھی انفرادی تجربے سے ہی ممکن ہے۔ اگر وہ انفرادی تجربے کی زد سے باہر ہے تو حقیقت کا وجود و عدم مساوی ہے۔ اس نظریئے کے ماننے والوں میں ڈیکارٹ اور لاک قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح ہیگل اور بریڈلے کے نظریئے کے مطابق انفرادی ذہن ہی ایک زندہ اور ناقابل تردید حقیقت ہے۔ اور اسی انفرادی ذہن سے وجود مطلق کا ادراک ممکن ہے۔ ہیگل حقیقت اور شعور کو دو بنیادی حقیقتیں خیال کرتا ہے۔ دونوں کے درمیان عمل اور رد عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن ہیگل کی تصوریت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ شعور کو حقیقت سے فائز اور مقدم مانتا ہے۔ لیکن ہیگل کے شاگرد مارکس نے حقیقت ہی کو شعور کی اساس قرار دیا۔ لیکن مارکس کے نزدیک شعور ایک الگ وجود رکھتا ہے جو اپنی قوتوں سے خارجی حقیقتوں کی نئی تخلیق کر سکتا ہے۔ کروچے بھی ذہن کو ہی ایک زندہ اور فعّال حقیقت تسلیم کرتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک تو خارجی حقیقت بھی ذہن کی پیدہ کردہ ہے۔ ذہن کے علاوہ وہی شے حقیقی کہلائی جا سکتی ہے، جو انفرادی ذہن کے توسط سے تجربے کی زد میں آجائے۔ جدید دور میں برٹرینڈ رسل نے حقیقت پسندانہ طرز فکر کو اساس بنا کر حقیقت اور ذہن کے باہمی رشتے کی وضاحت کی ہے۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ ذہن ایک بنیادی

اور آزاد حقیقت کے مترادف ہے، جو خارجی اشیاء سے الگ وجود رکھتا ہے۔ خارجی اشیاء کا ادراک براہِ راست نہیں بلکہ حسی قوتوں کے وسیلے سے ممکن ہے، اس لئے اشیاء کا وجود بھی حسی ادراک پر انحصار رکھتا ہے۔

چنانچہ فرد ایک نئی ذہنی آگہی کے ساتھ وجود کے ویرانوں میں سفر کر رہا ہے۔ یہ آگہی وجودیت سے موسوم ہے۔ وجودیت دراصل گذشتہ دور کے مابعد الطبیعاتی فلسفوں کے خلاف ایک ردِّ عمل ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے۔ کہ فرد کو اپنے وجود، معاشرے اور کائنات میں سے سب سے پہلے، اپنے وجود سے متصادم ہونا پڑتا ہے اور اپنے وجود کی آگہی کا کرب جھیلنا پڑتا ہے۔ معاشرت اور کائنات سے اس کے رشتے شخصی رویّے کے تابع ہوتے ہیں، یہ نہیں کہ معاشرہ اور کائنات اس کے رویّے کو اپنے تابع کرے۔ جدید دور میں وجودیت کے فلسفے کی تشہیر سارتر کی تحریروں سے ہوئی۔ سارتر سے پہلے وجودی تصورات عیسائیت سے متعلق سمجھے جاتے تھے، چنانچہ ڈینش فلسفی کیرکے گارڈ، جرمنی کے جسپرس اور پاسکل اپنے وجودی تصورات کا اظہار عیسائیت کی حدود میں کرتے رہے کیرکے گارڈ (۱۸۱۳-۵۵) نے سب سے پہلے اپنی کتاب Fear and Trembling میں فرد کے وجود کے کرب، دکھ اور خوف کو محسوس کیا۔ خدا کی ذات میں اندھے اعتقاد (جس کی عقل تائید نہیں کرتی) نے انسان کو خوف اور دکھ میں مبتلا کیا ہے۔ کافکا نے اپنے ناولوں مثلاً The Castle اور The Trial میں کیرکے گارڈ کے ایسے ہی تصورات کی تخلیق کی ہے، کافکا جدید عہد میں ایک ایسے

انسان کو پیش آتا ہے، جو وجود کی بے معنویت کے عذاب کو سہہ رہا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ وجودی فکر کو بیسویں صدی کے حالات نے گہری تقویت اور مقبولیت عطا کی۔ دو عالمگیر جنگوں کی تباہ کاریوں کے نتیجے میں زندگی کو جو اذیت سہنا پڑی ہے اور پھر ٹیکنالوجی کی ہوشربا ترقی نے انسانی وجود کو ایک معمولی پرزہ بنا کر اسے بھیانک مسئلوں سے متصادم کرا کے اس کی معنویت اور عظمت مشکوک کر دی، نتیجے میں وجودی تصورات کو پنپنے کا موقع ملا۔

فرانسیسی ادیب اور وجودی مفکر سارتر وجودیت اور مذہبات کے مابین کسی رشتے کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ انسانی وجود کو خود آگہی کی بدولت آزاد سمجھتا ہے، یہ آزادی اس کے جذبہ و احساس میں بھی ہے۔ اور اس کے ظاہری اعمال میں بھی۔ والس فاؤلی نے سارتر کے تصور آزادی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اس کی آزادی اسے ہر اس چیز کی نفی کرنے کی قوت بخشتی ہے، جو اس کی شخصی تاریخ اسے بنانے کا دعویٰ کرتی ہے — ہر اس چیز کی نفی کرتی ہے جو اس کے گرد و پیش کا معاشرہ اسے بنانے کا دعویٰ کرتا ہے۔"

لیکن انسان کے فکر و عمل کی یہی آزادی اسے ذمہ داری کی اذیت سے آشنا کرتی ہے۔ اور یہ اذیت اسے شخصی طور پر فردِ واحد کی

ے Climate of Violence 210

حیثیت سے محسوس کرنا پڑتی ہے۔ اور انسان "ایک بیکار جذبہ" بن
جاتا ہے۔ سارتر کے وجودی تصورات کا اظہار ان کے پہلے ناول
Nausea میں ملتا ہے۔ انسان آزادی کے جذبے کو عمل میں
لاکر سماج اور فطرت کی پابندیوں کو ٹھکرا بھی سکتا ہے، لیکن سماج
اور فطرت کی ناقابل تسخیر قوتیں اس کے راستے میں دیوار بن جاتی
ہیں اس لئے انسان ایک متناقص مخلوق ہے۔ بقول ڈیوڈ اِی
رابرٹس:

"باہر سے دیکھئے تو وہ فطرت کے وسیع عمل میں
ایک ضمنی واقعہ ہے۔ اندر سے دیکھئے۔ تو ہر انسان اپنے
اندر ایک کائنات ہے"۔

جدید دور کا ایک اہم وجودی مفکر ہائیڈیگر ہے۔ اس نے
موجودہ صدی میں عالمی جنگوں کے بھیانک مناظر سے گہرا اثر قبول کیا
ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسان معروضی اشیاء سے اسی وقت کوئی رابطہ
قائم کر سکتا ہے جب وہ اپنے وجود سے باہر آجائے اور خارجی دنیا سے
اس کے رشتے کے تعین میں اس کی مرضی یا انتخاب کو دخل نہیں ہوتا۔
اس لئے زندگی بے معنویت کے کرب میں مبتلا ہے۔

سارتر کی طرح کامو نے بھی وجودی تصورات کو ادبی تحریروں
مثلاً دی اوٹ سائڈر، دی پلیگ اور دی فال میں پیش کیا ہے۔ اس کا
خیال ہے کہ وجود کی آگہی انسان کو معاشرے میں اجنبی بنا دیتی ہے۔ اور پھر

۵۔ Existentialism and Religious Belief.

ایسے معاشرے، مذہب، اخلاق اور قانون کی ستم رانیوں کا شکار ہونا
پڑتا ہے، موجودہ جرمن ادیبوں میں کافکا نے وجودی فکر کا کامیابی سے
اظہار کیا ہے۔ اس کی مشہور کہانی The Metamorphosis میں مرکزی
کردار سامسا زندگی کی ذمہ داریوں سے دست کش ہو کر ایک کیڑے
(Cockroach) میں تبدیل ہوتا ہے۔ اور اسے چند روز کے
بعد فاقوں سے مردہ پا کر کوڑے کے ساتھ باہر پھینک دیا جاتا ہے۔

وجودیت کے پیروکاروں کے مطالعہ سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے
کہ فرد، اجتماعی تصورات سے منحرف ہو کر اپنی ذات کی آگہی کے کرب
کو جھیل رہا ہے، وہ حد درجہ داخلیت پسند ہو گیا ہے۔ اور اپنے
افکار و اعمال میں آزاد محسوس کرنے کے باوصف جدید سوسائٹی کے
دباؤ سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے، جیسا کہ کامو کے اجنبی (The out-
sider) سے مترشح ہوتا ہے۔

فلسفے کے علاوہ سائنس نے بھی وجود اور کائنات کی اصل کے
بارے میں سوالات اٹھائے ہیں۔ قدیم یونان میں غالباً پہلی بار سائنسی مسائل
کو عملی زندگی میں ان کی افادیت تک محدود نہیں رکھا گیا۔ بلکہ بنیادی
مسائل کی تحقیق کا ذریعہ بنایا گیا، یونانیوں نے ریاضیاتی استدلال سے
مادہ اور ذہن کی خصوصیات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس بھی فلسفے
کی طرح حقیقت کے کلی تصور کو نہیں، بلکہ اس کے جز سے علاقہ رکھتی ہے
انیسویں صدی میں ڈارون کے نظریے نے کائنات کی اصل اور اس
کے مقصد سے متعلق غور و فکر کی نئی راہیں کھول دیں۔ جسم اور ذہن
کے باہمی رشتوں کی نئی وضاحت کی ضرورت محسوس ہوئی۔ علاوہ ازیں

خارجی حقیقت کے ٹھوس مادّے سے عبارت ہونے کے نئے نظریئے کے مستحکم ہونے سے مافوق فطری نظریات کا ابطال ہونے لگا۔ الغرض فلسفہ۔ سائنس اور دیگر علوم کی ترقی کے ساتھ ساتھ شعور برابر کروٹیں لیتا رہا ہے۔ اور زندگی کی اصل کے بارے میں شد و مد سے استفسارات کرتا رہا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا، جدید دور میں ان استفسارات میں گہری شدت پیدا ہوگئی ہے۔ انسانی ذہن۔ اپنی حدبندیوں کے باوصف ازل اور ابد کے سربمہر رازوں کو کھولنے کی زبردست خواہش سے دوچار ہے، اور خلا کا سنّاٹا اس پر منوں بوجھ کی طرح حاوی ہے۔

یہ امر بھی قابل توجہ ہے ذہن مادّے کی ایک ترقی یافتہ شکل کی حیثیت سے اور بدلتے حالات کے شدید اثر کے تحت، زیادہ تیز اور حساس ہوتا جا رہا ہے۔ حالیہ برسوں میں سائنس کے کارناموں نے اسے زیادہ فعال اور مضطرب بنایا ہے، اس کے علاوہ عقیدوں کی گرفت ڈھیلی پڑ جانے سے اِسے اپنی جڑیں دور تک پھیلانے کا موقع ملا ہے۔

اِدھر فلکیات اور جیالوجی کی نئی تحقیق نے انسان کو بیکراں کائنات میں اپنے وجود کی کم مائیگی کا احساس تیز کیا ہے، فلکیات نے زمینی سیارے کو حد درجہ حقیر اور بے مایہ ثابت کیا ہے، خلا میں ایک نہیں۔ لاتعداد نظام شمسی ہیں، جو ایک چکراتے Nebula کے ٹوٹنے کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئے ہیں۔ سرجیمز۔ جینز کے اندازے کے مطابق خلا میں ستاروں کی تعداد لگ بھگ دنیا کے تمام سمندروں کے ساحلوں پر ریت کے ذروں کے برابر ہے، جو اس پر اضافہ کرتے

ہوئے لکھتا ہے :

"سورج ریت کا ایک ایسا ہی ذرّہ ہے، تاہم یہ زمین سے دس لاکھ گنا بڑا ہے[1]۔"

اس سے یہ اندازہ لگانا آسان ہوتا ہے کہ یہ سیّارہ، جس پر ہم دندناتے ہوئے پھرتے ہیں، کتنا حقیر ہے، کتنا چھوٹا، اور جہاں تک اس پر حیات کی تقدیم کا تعلق ہے۔ تو حیاتیاتی ٹائم سکیل کی رو سے اس کا زمانہ بیحد مختصر ہے، قدیم انسان سے جدید دور تک کا زمانہ دس لاکھ برسوں پر مشتمل ہے۔ اور تہذیبی زندگی بقول جوڈ "چار ہزار برسوں پر محیط ہے[2]"۔

بہرحال، ان حقائق کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ بے کراں خلا میں ان گنت ستاروں اور سیاروں کے ہجوم میں ایک حقیر سیّارے یعنی زمین پر موافق حالات پیدا ہونے سے یعنی تدریجی طور پر اس کی حدّت میں کمی واقع ہونے سے، بغیر کسی منصوبہ کے، زندگی کی شروعات عمل میں آئی ہیں۔ اور ایک اتفاقیہ کرشمے کے تحت غیر آباد خطّہ' زمین پر زندگی آگہی سے متصف ہو گئی ہے، یہ زندگی برابر گرم سفر ہے لیکن اس امکان کو خارج نہیں کیا جا سکتا کہ کسی نقطۂ عروج پر پہونچ کر زمینی یا خلائی حالات کی ناسازگاری کے نتیجے میں مثلاً سورج کی گرمی کے زوال کے ساتھ ہی یہ زوال آشنا ہو گی۔ اور یہ آباد زمین پھر غیر آباد ہو جائے گی

---

[1] Guide to Modern Thought.

[2] Guide to Modern Thought.

زمین کے تباہ ہونے یا غیر آباد ہونے کے امکانات عام حالات میں
بھی نظر آتے ہیں۔ انسان میکانکی ترقی کی دوڑ میں یہ حقیقت نظر انداز
کرتا جا رہا ہے کہ وہ بنیادی طور پر زمین کے دوسرے نمو پذیر اجزاء کی
طرح ایک جز ہے ــــ ایک ایسا جز جو زمین کے پیداواری وسائل
پر زندہ ہے۔ لیکن میکانکی ترقی کے نتیجے میں زرعی پیداوار کی طرف
نسبتاً کم توجہ دینے سے اس کی زندگی کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے، علاوہ
ازیں بڑھتی ہوئی آبادی، اور پیداوار کی تدریجی کمی (کیمیاوی کھاد اور
fertilizers کے باوجود) قدرتی وسائل کے زوال کے لئے
خطرے کی گھنٹی ہے۔

آخر میں نفسیاتی سطح پر شعور کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ
انسان کو بنیادی طور پر اپنی جبلّی خواہشوں کے تعلق سے قدیم وحشی انسان
یا جنگلی جانور سے ممیّز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ شعوری سطح پر
انسان نے تہذیب کے تقاضوں کے پیش نظر حیوانی جبلتوں پر روک
لگائی ہے۔ تاکہ معاشرے کی ہمواری اور استحکام کی ضمانت میسّر ہو سکے
لیکن انسان ہمیشہ جبلتوں کے آزادانہ اظہار کے لئے بے قرار رہتا
ہے۔ لیکن تہذیب ایک دیوار کی طرح اس کے راستے میں حائل
رہتی ہے۔ اور وہ اپنی تشنۂ تکمیل آرزوؤں کو دباتا رہتا ہے۔ نتیجے میں
تہذیب کی نشو و نما ہوتی ہے۔ فرائیڈ نے کئی بار کہا ہے کہ "انسانی تہذیب
جبلتوں کو دبانے کے عمل پر انحصار رکھتی ہے[1]"

---

[1] Civilization and its Discontents

واقعہ یہ ہے انسان مسلسل خارجی دباؤ اور تہذیبی روک سے اپنی شخصیت کو کچلنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اور وہ نیوراتیت کا شکار ہوتا ہے، اُس کا جذبہ تفحص اور فکر و عمل کے قویٰ مردہ پڑ جاتے ہیں۔ اور وہ خودکار معاشرتی نظام میں ایک پرزہ بن کے رہ جاتا ہے۔ لیکن باطنی طور پر اس کے وجود میں تشنۂ تکمیل خواہشوں کا لاوا پکتا رہتا ہے۔ جو اجتماعی طور پر تباہ کن جنگوں یا قتل عام کی صورت اختیار کرتا ہے۔ اور انفرادی طور پر مخاصمت۔ عداوت۔ نفرت، عیب جوئی۔ اغوا۔ ڈکیتی اور قتل میں نمودار ہوتا ہے۔ بقول فرائیڈ:

"تکمیل خواہش کے جذبے کو ترک کرنا اس کی شدّت اور بے صبری میں اضافہ کرنے کے مترادف ہے"[1]

چنانچہ عہد حاضر میں تہذیب کی گرانباری کا احساس انسان کی نفسیاتی زندگی کے لئے ایک عذاب بن چکا ہے اور نئی نسل کے لوگ اس نمائشی تہذیب سے بیزار ہوتے جا رہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اگر فرائیڈ کے اس نظریئے کو تسلیم کیا جائے کہ تحلیل نفسی کی رو سے انسان آج بھی وحشیانہ خواہشوں کا اسیر ہے۔ تو اس کی شعوری قوتوں سے اعتماد اٹھ جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ کہنا ناقابل فہم نہیں ہے کہ انسان خارج سے ٹکرا کر عقل و فہم کی قوت کو تیز کرتا ہے اور وہ نیکی اور بدی اور فائدے اور نقصان میں تمیز کر سکتا ہے، وہ یادداشت اور قوت فیصلہ سے متصف ہو جاتا ہے۔ یہی وہ اوصاف ہیں۔ جو اُسے وحشی

---

[1] Civilization and its Discontents. 116

انسان سے الگ کرتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ شعوری قوتوں سے وہ تہذیبی اور تخلیقی کارنامے انجام دینے کے قابل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان نے ایک عظیم انسانی تاریخ کی تشکیل کی ہے۔ فرائیڈ نے اس مسئلے پر بھی غور کیا ہے۔ اس نے جو نتائج اخذ کئے ہیں۔ وہ اس کے تحلیل نفسی کے نظریے سے متغائر نہیں ہیں اس کا خیال ہے کہ انسان کا تہذیبی عمل شعوری نہیں۔ بلکہ لاشعوری نوعیت کا ہے۔ اس کے تہذیبی کارنامے جو تاریخ میں اہم تبدیلیوں کے ضامن رہے ہیں اس کے لاشعوری ہیجانات ہی کا اظہار ہیں۔ انسان ہی وہ واحد مخلوق ہے جو ہر دور میں دل میں محشرِ اضطراب لئے رہا ہے۔ اس کی یہ اندرونی بے چینی اسے مستقل عذاب میں گرفتار کرتی رہی ہے۔ اور وہ انسانی تاریخ میں غیر شعوری طور پر نت نئی تبدیلیوں کا موجب بنا رہا ہے معاشرے کے انقلابات بھی لاشعوری محرکات کے مرہون رہے ہیں اس لئے ہم اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ نفسیاتی اعتبار سے اپنی وحشی جبلتوں کے اثر سے آزاد نہیں ہو سکا ہے اور وہ اس کی تسکین کے لئے برابر بے چین رہتا ہے۔

عالمی سطح پر تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں انسانی حسیت میں رونما ہونے والے اثرات کے مطالعے کے بعد ملکی سطح پر تبدیلیوں کی رفتار، ماہیت اور نتیجہ خیزی پر ایک نظر ڈالنا مفید ہوگا۔ یہ صحیح ہے کہ جدید دور میں ساری دنیا میں رونما ہونے والے حالات شاعر (خواہ وہ کسی بھی علاقے میں کیوں نہ ہو) کے ذہنی پس منظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لئے کہ دنیا سمٹ کر ایک خطے میں تبدیل ہو چکی ہے۔ تاہم عصری شاعری

کے فوری پس منظر کی حیثیت سے ملکی حالات کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔

ہندوستان کی تہذیبی تاریخ کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ملک قدیم زمانے سے ہی اجنبی قوموں کے مختلف وقتوں میں دخیل ہونے سے ان کے تہذیبی اثرات کو فراخ دلی سے اپنے تمدّنی مزاج میں سموتا رہا ہے۔ قرون وسطیٰ میں مسلمانوں کے تہذیبی اثرات نے مقامی تہذیبی زندگی کو متاثر کر کے ایک مشترک تہذیب کی بنیادوں کو استوار کیا۔ بعد میں۔ مختلف یورپی قوموں کی تہذیبی قوتیں تیزی سے اہل ہند کی قومی اور ذہنی زندگی پر اثر انداز ہوئیں۔ ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ غدر اپنے دور رس اثرات کی بنا پر اہل ہند کی زندگی کو عہد وسطیٰ کی روایات سے منقطع کرنے اور جدیدیت سے ہمکنار ہونے کا پہلا بڑا تاریخی واقعہ ہے، قدامت پرستی کے رویّے کے خلاف سر سیّد اور راجہ رام موہن رائے کی ان تھک کوششوں سے اہل ہند قدامت کی زنجیروں کو توڑ کر نئے سائنسی علوم کی ضرورت محسوس کرنے لگے، آہستہ آہستہ یہاں کے پڑھے لکھے لوگ والٹیر کارلائل، مل اور روسو کے سیاسی اور سماجی تصورات مثلاً جمہوریت رائے عام۔ حقوق نسواں۔ بالغوں کی رائے دہی۔ تحریر و تقریر کی آزادی مساوات اور سائنسی علم کی اہمیت سے آشنا ہونے لگے۔ شعر و ادب میں بھی جدت اور تازگی کے پہلوؤں پر زور دیا جانے لگا۔ مجموعی طور پر انیسویں صدی کے اواخر تک اہل ہند کنویں کے مینڈک نہ رہے بلکہ اُن کے ذہنی افق وسیع تر ہو گئے، اور وہ دنیا کے بدلتے ہوئے

حالات پر نظریں دوڑانے لگے، وہ مشاہدہ کر رہے تھے کہ مشرقی ممالک میں بھی صدیوں کی غفلت کے بعد بیداری کی ایک لہر دوڑ رہی ہے۔ روس میں مطلق العنانیت کے خلاف عوامی بے چینی بڑھ رہی تھی۔ چین اور ایران میں بدیسی تسلط کے خلاف نفرت تیز ہو رہی تھی۔ ہندوستان میں بدیسی سامراج کے خلاف خون میں چنگاریاں بھڑک رہی تھیں۔ اس کے علاوہ ملک میں سائنسی ایجادوں کے اثرات پھیل رہے تھے۔ بڑے بڑے شہروں میں کارخانے لگائے جا رہے تھے۔ رسل و رسائل کے جدید طریقوں مثلاً سڑکوں۔ ریلوں اور خبر رسانی کے نئے ذریعوں نے ملک کے معاشرتی مزاج کو متاثر کرنا شروع کر دیا۔ اقتصادی حالات میں تبدیلی آنے لگی۔ مذہب، اخلاق اور معاشرت کے مروجہ عقیدوں پر نظر ثانی کا جذبہ فزوں ہونے لگا۔ اور ذہنی کشمکش تیز ہونے لگی۔

بیسویں صدی کے آغاز ہی سے گہری اور دور رس تبدیلیوں کی شروعات ہوئیں پہلی جنگ عظیم نے ہندوستان کو بھی بری طرح متاثر کیا۔ اس کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ اہل ہند کے دلوں میں بدیسی سامراج کے خلاف نفرت اور غم و غصہ کی آگ تیز ہونے لگی، ۱۹۱۹ء میں جلیانوالا باغ کے خونچکاں حادثے نے ہندوستانیوں کی غیرت کو آتش فشاں بنا دیا۔ اسی دوران میں ۱۹۱۷ء میں انقلاب روس ظہور پذیر ہوا۔ اس انقلاب کا دیگر ممالک میں بھی خیر مقدم کیا گیا، ہندوستان میں اشتراکی خیالات تیزی سے مقبول ہونے لگے۔

پہلی جنگ عظیم کے ہولناک اثرات ابھی تک دنیا کے لوگوں کے

دلوں سے مٹ نہ چکے تھے کہ جرمن فسطائیت نے، جو سرمایہ داری کا ہی ایک روپ تھا۔ ۱۹۳۹ء میں پھر جنگ کے شعلوں میں جھونک دیا اور لوگوں کے لئے مصیبتوں کا نیا باب کھل گیا۔ تاہم ملکی سطح پر یہ فائدہ ضرور ہوا کہ تجارتی اور صنعتی ترقی کے امکانات بڑھ گئے۔ ہندوستان مشرق وسطیٰ کے لئے SUPPLY BASE بن چکا تھا فولاد، ٹکسٹائیل، سیمنٹ اور المونیم کے بڑے بڑے کارخانے وجود میں آگئے۔ اس کے علاوہ جنگ کے طوفانی حالات میں تحریک آزادی کو غیر معمولی تقویت ملی۔

مجموعی طور پر، موجودہ صدی کے وسط تک، ہندوستان کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی (عالمی اثرات کے باوصف) روایتی قدروں کی نمائندگی کرتی تھی۔ ملک کی بیشتر آبادی دیہات میں مقیم تھی ان کے رہن سہن۔ کھانے پینے کے آداب، لباس، عقیدے اور تصورات روایتی معیاروں سے مطابقت رکھتے تھے۔ ہندوستانی تمدن اپنی آہستہ روی کی بنا پر صدیوں سے ایک مخصوص ڈھرّے پر چلتا رہا اس کی ایک بنیادی خصوصیت ذات پات کی تقسیم رہی ہے۔ اس تقسیم کے پیچھے تقسیم کار اور نسلی امتیازات کا جذبہ کارفرما رہا ہے۔ مسلمان طبقے میں بھی خاندانی امتیازات کا عمل دخل رہا ہے۔ دوسری خصوصیت مشترکہ خاندان کی رہی ہے۔ اس کی رُو سے گھر کے بزرگ کو خانہ دار کی حیثیت حاصل تھی، گھر کے نوعمر لوگ عموماً کمانے کی فکر سے آزاد ہوکر، معاشی اور نفسیاتی طور پر بھی بڑوں پر تکیہ کرتے تھے۔ مشترکہ خاندان میں ایک اہم بات یہ پائی جاتی تھی کہ شادی بیاہ کے معاملے میں لڑکے یا لڑکی

کی مرضی کو کوئی اہمیت حاصل نہ تھی اس کے علاوہ عورت اور مرد کے دائرہ کار الگ الگ سمجھے جاتے تھے، پردے کا سختی سے رواج تھا عورت کی سماجی زندگی نہ ہونے کے برابر تھی، وہ مرد کے مقابلے میں کمتر رتبہ رکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جہیز کی رسم عام تھی۔ علاوہ ازیں، جہالت اور پس ماندگی اپنی انتہائی شکل میں موجود تھی۔ یہ سماجی صورت حال صدیوں سے ہندوستانی مزاج کا حصہ بن چکی تھی، لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، کہ انیسویں صدی کے وسط سے، انگریزی حکومت کے قائم ہونے کے نتیجے میں ہندوستان کے لوگ ماضی کے دھندلکوں سے نکل کر سائنسی تہذیب کی روشنی کی سمت قدم بڑھانے لگے، یہ تبدیلی آہستہ روتھی لیکن نئی صدی کے طلوع ہونے پر تبدیلی کی رفتار بہت تیز ہونے لگی۔ اس تبدیلی کو مؤثر بنانے میں صنعتی اور میکانکی ترقیات نے بنیادی رول ادا کیا۔ زراعتی نظام کے باوجود، ملک کے کئی شہروں میں ٹکنالوجی تیزی سے دخیل ہو رہی ہے، زرعی میدان میں فصل اُگانے کے پرانے طریقے مسترد ہو رہے ہیں۔ جدید سائنسی اوزار، فرٹی لائزر، بیج کی نئی قسمیں۔ کیمیاوی کھاد۔ حیوانات کی افزائش نسل۔ زراعت کی مقدار اور کوالٹی میں حیرت انگیز اضافے کا باعث بنی ہوئی ہے، زراعت کے بڑھتے ہوئے اخراجات کے پیش نظر منافع میں بھی اضافہ ہو رہا ہے جس سے معیار زندگی بڑھ رہا ہے، صنعتوں کے پھیلاؤ کے ساتھ دیہات میں زمین کی حصولی اور پھر دیہاتیوں کو زمین کے عوض نوکریوں کا بندوبست کرنے کے مسائل پیدا ہو رہے ہیں۔ ایک تشویشناک مسئلہ بڑھتی ہوئی آبادی کا ہے۔ اس کے علاوہ صنعت کاری کے میدان میں وسائل کی کمی

اور بیرونی قرضہ جات یا عطیات پر تکیہ کرنے۔ اور منصوبہ بند صنعت کاری کے تصور کے فقدان نے کئی بنیادی مسائل پیدا کئے ہیں۔ تعلیم یافتہ دیہاتی نوکریوں کی تلاش میں شہروں میں منتقل ہو رہے ہیں۔ اور شہری زندگی میں مخلوط آبادی کی وجہ سے تبدیلیاں آرہی ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ ہندوستان میں بھی میکانکی تہذیب کے اثرات گہرے ہوتے جا رہے ہیں، ڈاکٹر ایل۔ پی ودیارتھی لکھتے ہیں۔

"پچھلے دہوں سے صنعتی تہذیب کا تسلسل تیز ہو رہا ہے اور صنعتی طریق زندگی دیہاتی طرز زندگی سے متصادم ہو رہا ہے۔[1]"

چنانچہ شہروں میں ایک جدید مخلوط قسم کی ناقابل شناخت معاشرت تشکیل پا رہی ہے، جو رنگ نسل اور علاقائیت کے امتیازات کو بنیادی اہمیت دینے کے تصور سے نا آشنا ہے۔ کارخانوں، سرکاری و غیر سرکاری اداروں اور تجارتی کمپنیوں کی توسیع سے لوگوں کو مصروفیت اور کثرت کار کا سامنا ہے۔ لوگ محلے کے روابط۔ رشتے ناطے اور آپسی مراسم سے دور ہو کر صرف اپنا اور بچوں کا پیٹ پالنے کی فکر میں سرگرداں ہیں۔ نئی کالونیوں کی تعمیر سے باہمی رشتے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں، انسان دیوپیکر اداروں بلند و بالا عمارتوں، وسیع و عریض سڑکوں، عظیم فولادی صنعتوں کے سامنے اپنے آپ کو بے مایہ محسوس کرنے لگا ہے۔ مادی۔ ۔۔۔ن بلاواسطہ رابطوں، اور خود غرضیوں کے بڑھتے ہوئے رجحان نے اسے بیزاری۔ بے چہرگی اور بے لسبی میں گرفتار کیا ہے۔ یہ رویہ ہندوستانی شخصیت کے لئے اجنبی بھی نہیں، اس لئے کہ ہندوستانی تاریخ میں بیرونی حملوں، توڑ

---

[1] Inter-Group conflicts in India

پھوٹ۔ انتشار۔ بغاوتوں۔ بھوک، قحط۔ سیلاب اور وبا کے تواتر سے لوگ عدم محفوظیت اور بے بسی سے آشنا رہے ہیں۔

نئی صورت حال نے صدیوں پرانے عقیدوں کو بھی متاثر کرنا شروع کیا ہے۔ چنانچہ ذات پات کی تقسیم کا احساس کمزور ہونے لگا ہے۔ جدید معاشرے میں جہاں پینے کے پانی کا جدید انتظام ہو۔ پانی کی الگ الگ تقسیم ناممکن ہے۔ ذات پات کا مسئلہ پہلے ہی جاگیردارانہ نظام کے اکھڑنے کے ساتھ ہی اپنی شدت کھو بیٹھا تھا۔ نئی نسلیں چھوت چھات سے بلند ہو کر مساوات اور جمہوریت کے اصولوں سے متاثر نظر آتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ گھروں میں بزرگوں کے ذہن ابھی تک اس کے اثر سے نجات نہیں پا سکے ہیں۔ اور نئی نسل کے لوگوں کے لئے ذہنی کشمکش کا باعث بن جاتے ہیں۔

مشترکہ خاندان کی روایت بھی تیزی سے متاثر ہو رہی ہے۔ پڑھے لکھے نوجوان شادی کے بعد ہی۔ بزرگوں کے اقتدار سے بیزار ہو کر اپنا گھر بسانے کی خواہش سے دوچار ہوتے ہیں اس رجحان کو اپنی مرضی سے شادی کرنے کے جذبے سے تقویت ملی ہے۔ بڑے بڑے شہروں میں کاروباری اداروں۔ سرکاری دفاتر اور یونیورسٹیوں میں عورت اور مرد کے ایک دوسرے کے قریب آنے کے امکانات نے لو میریجز کو آسان بنا دیا ہے۔ عورت اب گھر کی چاردیواری سے نکل کر مرد کے بدوش بدوش کام کر رہی ہے۔ اس واقعے نے کئی تبدیلیوں کے لئے راہ ہموار کی ہے۔

ہندوستان میں نئے حالات میں، لوگ تقدیر پرستی کے زیر اثر

ہاتھ پر ہاتھ دھرے رہنے کے رویّے کو ترک کرکے زیادہ سے زیادہ کمائی کی طرف متوجہ ہو رہے ہیں تاکہ اپنے معیارِ زندگی بہتر بنا سکیں، لیکن عام طور پر اقتصادی پسماندگی اب بھی ہندوستان کے گلے کا ہار ہے حکومت سوشلزم کے نصب العین پر عمل پیرا ہونے کے باوجود. افلاس کا خاتمہ نہیں کر سکی ہے. اس کی وجہ یہ ہے کہ عملی طور پر منافع خور. تجارت پیشہ طبقہ اور صنعت کار، پرائیویٹ سیکٹر میں حکومت کے مالی تعاون کو حاصل کرکے تجارت اور صنعت پر قابض ہیں۔ اور انہیں منافع خوری کے نادر مواقع حاصل ہیں. سرکاری مشنری رشوت خوری کی بنا پر اُن کے زیرِ دام ہے۔ اور مختلف سیاسی پارٹیاں ان کی خوشہ چین ہونے کی بنا پر انہیں تنقید کا ہدف بنانے سے معذور ہیں۔ ان حالات میں بہتر زندگی گذارنے کی جدوجہد کو بے اثر پاکر لوگ مایوسی اور ذہنی تناؤ میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس لئے طبقاتی خلیج بڑھتی ہی جا رہی ہے۔ کاروباری اداروں میں سرمایہ داروں اور سرکاری دفاتر میں بیوروکریسی کے اقتدار نے طبقاتی کشمکش کو تیز کیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں کہ افسرشاہی جاگیردارانہ نظام کا نعم البدل بن چکی ہے. نتیجے میں گذشتہ پچیس برسوں کے بعد بھی انتظامیہ میں رشوت خوری، لال فیتے کی موجودگی اور ذمہ داری کے احساس کے فقدان سے ملک کی اقتصادی حالت کمزور ہوتی جا رہی ہے اس کے علاوہ کئی وطن دشمن عناصر اور مفادِ خصوصی رکھنے والے اخلاقی قدروں کو روند کر، فرقہ وارانہ جھگڑے. علاقائی تعصب، لسانی منافرت بھی ہوا دیتے ہیں، لہٰذا دواکر کے لفظوں میں " ساری سماجی ساخت میں بے اطمینانی. عدم اعتماد اور بے چینی سرایت

کر گئی ہے۔[1]"

اس وقت سب سے زیادہ مشکل کا سامنا نئی نسلوں کو ہے وہ صدیوں کی پس ماندگی، جہالت اور افلاس سے آزاد ہونے کی شدید خواہش رکھتے ہیں۔ لیکن معاشی اور معاشرتی طور پر وہ ابھی تک پرانی نسلوں کے دست نگر ہیں، ان پر پرانے معتقدات لادے جاتے ہیں۔ جن کے کھوکھلے پن سے وہ واقف ہو چکے ہیں اس لئے نسلوں کی باہمی آویزش بڑھتی جا رہی ہے، نئی نسلوں کے نزدیک قدریں اپنی معنویت کھو بیٹھی ہیں۔ اس صورت حال نے نئے ذہن کو زیادہ ہی پیچیدہ متناقض، اور Ambivalent بنایا ہے۔ نیا ذہن بے چینی انتشار اور تشدّد پرستی کا شکار ہو رہا ہے۔ بزرگی کی معاشی اور تہذیبی اجارہ داری کے خلاف نئی نسلوں کی تخریب پسندی اور ہنگامہ آرائی ایک شدید ردّ عمل کا اظہار ہے۔

ملکی سطح پر سیاست کے داؤ و پیچ اور نشیب و فراز سے آگاہ ہونے کے ساتھ ہی نئی نسلیں عالمی سطح پر بھی سیاسی بازیگری کے پیچھے مفاد پرستی، اقتدار جوئی، جنگ جوئی اور ملک گیری کی بہیمانہ ہوس کا نظارہ کر چکی ہیں، وہ ویت نام اور عرب اسرائیلی جنگ کے پیچھے اہل سیاست کی ریشہ دوانیوں سے واقف ہیں۔

سنہ ۱۹ء میں ہمسایہ ملک چین سے سرحدی تنازعہ ہوا۔ اور پھر

---

[1] COLLIDING GENERATIONS ۱۳۲

پاکستان سے قریبی ہمسائیگی اور تمدنی ارتباط کے باوجود تین مرتبہ ہولناک تصادم نے سبھوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔

متذکرہ بالا حقائق کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ ملک اس زمانہ میں اقتصادی۔ تہذیبی اور معاشرتی طور پر ایک بحرانی حالت سے گذر رہا ہے۔ اور کچھ لوگوں کا یہ رویہ خوش فہمی نہیں تو اور کیا ہے کہ یورپی ممالک میں میکانکی تہذیب نے بحران پیدا کیا ہے لیکن اپنے گھر میں خدا کے فضل سے سب خیریت ہے۔ یہ رویہ انتہائی غیر حقیقت پسندانہ اور غیر ذمہ دارانہ ہے. ہم ہر عہد کے دانش وروں اور شاعروں سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ اپنے عہد کے خطرات کا سامنا کریں۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ یورپی ممالک کے مقابلے میں ہندوستان اپنے مخصوص حالات اور پیچیدگیوں کی بنا پر، زیادہ گمبھیر اور حیات شکن مرحلوں سے گذر رہا ہے۔ اس لئے فنکار سطحی رجائیت اور طفلانہ امید آفرینی سے انحراف کر کے، اپنے عہد کی سنگین سچائیوں کا ادراک حاصل کر رہا ہے، نئی شاعری ملکی اور بین الاقوامی سطح پر فکر و احساس کی ایسی ہی متشدّد کیفیات اور تجربات پر اپنی عمارت کھڑی کرتی ہے۔

تیسرا باب

دیدۂ بے خواب

ایک چیز یقینی ہے۔ جدید شاعری
اپنا وجود رکھتی ہے۔ اس نے نئے رتبوں پر اپنا
حق جتایا ہے۔ اس نے ایک نئی حسیت کی تشکیل
کی ہے، اور ہمارے شعور کی توسیع کی ہے۔
سرل کانلی۔

اردو شاعری میں نئی حسیت کے مختلف پہلوؤں کا اظہار لگ بھگ ۱۹۵۵ء کے بعد ایک نمایاں اور توجہ طلب حیثیت اختیار کرنے لگا۔ اور ادبی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ یہ ایک جدید تر دور کہلایا جاسکتا ہے۔ اس لئے کہ یہ ماضیٔ قریب کی روایات سے بھی انقطاع کرکے اپنے عصری مسائل سے وابستگی کے حاوی رجحان کا حامل تھا۔ یورپ کی مختلف زبانوں کی شاعری میں، خاص کر انگریزی اور امریکی شاعری میں نئی صدی کے طلوع ہونے پر، پہلی جنگ عظیم کے زمانے ہی میں، روایت سے انحراف اور نئی آگہی کے اظہار پر زور دیا جانے لگا۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ (۱۹۲۲) اور ایذرا پاونڈ کی امیجسٹ تحریک نے

انیسویں صدی کی وکٹورین شاعری کی وضعداری اور روایت پسندی سے اپنا رشتہ منقطع کیا، اور شاعری کے موضوع اور ہیئت میں حیرت انگیز تبدیلیاں پیدا کیں۔ آرٹ کی دنیا میں ۱۹۰۵ سے ۱۹۱۰ تک پکاسو نے کیوبزم کے رجحان کو فروغ دیا۔ اور پھر فرائڈ اور دوسرے ماہرین نفسیات کی تحقیقات نے انسانی فطرت کے بارے میں روایتی تقدس مآب تصورات کو چیلنج کر کے اس کی حیوانی جبلتوں سے پردہ اٹھایا۔ فزکس کی نئی تحقیقات نے زمان و مکان کے پرانے تصورات کی بیخ کنی کی۔ آئن سٹائن کی اضافیت کی تھیوری ۱۹۰۵ میں منظر عام پر آئی، صنعتی اور سائنسی ترقی کے زیر اثر بین الاقوامی حالات کی تیز رفتاری نے ادبی حسیت کو مختلف سطحوں پر تیزی سے متاثر اور متعین کرنا شروع کیا۔ ہندوستان میں بھی، نئی صدی کے آغاز سے ہی مختلف زبانوں کی شاعری، موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے، بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر، گہری تبدیلیاں قبول کرتی رہی۔ اردو میں اقبال کی شاعری نہ صرف انیسویں صدی کی آزاد اور حالی کی شاعری کی جدت پسندی کی توسیع کرتی ہے، بلکہ اپنے بیانیہ طرز اظہار کے باوجود بعض مغربی نظموں کے نمونوں کی پیروی ہیں، تجربے کی تازگی کی ایک مثال فراہم کرتی ہے۔ یہ تجربہ عصری شعور کی سچائی پر دال ہے، اقبال کے بعد کارل مارکس اور فرائیڈ کے نظریات کے زیر اثر۔ شاعری میں سماجی احساس (جس کی نمایندگی ترقی پسند شعرا کرتے ہیں) اور جنسی آگہی (جو میراجی کے یہاں ملتی ہے) کے دو اہم رجحانات حاوی رہے، حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ شعرا مثلاً مختار صدیقی۔ مجید امجد۔ قیوم نظر

اور یوسف ظفر نے موضوع میں تجربہ پسندی کی طرف دھیان دیا اور نظم کے فنی تصور کو فروغ دینے کی سعی کی۔ ان شعراء کے یہاں عام طور پر جدید مشینی دور میں فرد کے ذاتی اور معاشرتی مسائل کو موضوع شعر بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ اسی زمانے میں چند اور رجحانات مثلاً رومانویت، وطنیت اور جذبۂ آزادی بھی موضوع شعر کی تشکیل کرتے رہے، ظاہر ہے یہ موضوعات اپنے دور کے بدلتے ہوئے تاریخی سیاسی اور سماجی حالات کا ہی نتیجہ تھے۔

سالہ ۱۹۴۷ء تک یہ مختلف اور متضاد رجحانات بڑی ہمواری کے شاعری میں جگہ پاتے رہے، ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہوا۔ اور نتیجتاً ملک کی سیاسی، معاشرتی اور ذہنی زندگی کو ایک ناقابل تلافی نقصان سے دوچار ہونا پڑا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ تقسیم کے سانحے کے ساتھ، ضمیمے کے طور پر مذہب کے نام پر ایسے انسانیت کش فسادات ہوئے، جن کی مثال نہیں ملتی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ۱۹۴۷ء کا سال صدیوں کی غلامی، محکومیت اور پس ماندگی کے خاتمے۔ اور آزادی، جمہوریت اور صنعتی ترقی کا نقطۂ آغاز تھا۔ حالانکہ حصول آزادی کا مطلب یہ نہ تھا کہ کوئی جادو کی چھڑی ہاتھ لگی تھی۔ جو آن واحد میں ملک کی تقدیر بدل کے رکھ دے، صورت حال یہ تھی کہ ملک کو اپنے وسائل کی نئی تنظیم کرکے ایک منصوبہ بند تعمیر نو کے صبر آزما مرحلے سے گذرنا تھا۔ اس لئے بے شمار نئے مسائل پیدا ہوئے۔ ان حالات سے ادب کا متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ تقسیم وطن کے دس بارہ برسوں تک ہندوستانی ذہن۔ مغربی ممالک کے بدلتے ہوئے حالات سے براہ راست اور بھرپور

انداز سے متاثر ہونے کے بجائے اپنے اقتصادی اور سیاسی حالات کی پراگندگی کا شکار رہا۔ یہ واقعہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہمارے شاعروں کو ایک ایسے ہمہ گیر انتشار اور مایوسی کا سامنا کرنا پڑا کہ دس بارہ سال کا عرصہ ان کی جذباتی بحالی اور نفسیاتی باقاعدگی کے لئے کافی نہیں تھا، اس وقفے میں وہ زیادہ تر اپنے زخموں کا شمار یا اندمال کرتے رہے لیکن دس بارہ برسوں کے قلیل عرصے میں اتنے بڑے ملکی سانحے کو جھیلنے اور پھر دوبارہ سنبھل کر عالمی حقیقتوں سے آنکھیں ملانے کے رویئے کا اظہار کر کے ہمارے شعراء نے اپنے ذہن کی فعالیت اور عصری شعور کی سچائی کا ثبوت دیا۔ یہ ثبوت ۱۹۵۵ء کے بعد کی شاعری فراہم کرتی ہے۔ اس سے پہلے شاعری کا حاوی موضوع تقسیم اور اس کی تباہ کاریوں اور نئے نظام سے وابستہ امیدوں اور خوابوں کی شکست کا المیہ رہا، یہ المیہ ملکی حالات کے پس منظر میں فکری گہرائی اور پائدار سنجیدگی کے بجائے فوری جذباتی ردعمل کا زائیدہ تھا اس لئے تخلیقی اعتبار سے دیرپا اثرات کا حامل نہ رہا۔ یہی وجہ ہے اس دور میں فیض کی چند نظموں مثلاً ملاقات، تنہائی۔ ہم لوگ اور اے روشنیوں کے شہر کے بغیر اعلیٰ پائے کی کوئی تخلیق سامنے نہ آسکی۔ اس زمانے میں نظریاتی وابستگیوں کے نتیجے میں شاعری کا اکثر وبیشتر حصہ آدرشی یا فارمولا کی نذر ہو کر رہ گیا۔ یہ صحیح ہے کہ بعض شعراء مثلاً اختر الایمان اس زمانے میں بھی اصولوں یا نظریوں کو شعری تخلیق پر حاوی کرنے کے روادار نہ تھے۔ اور تخلیقی شخصیت کے آزاد اور بیباک اظہار پر اصرار کرتے رہے، انہوں نے بہت حد تک نظم کو جوش اور

سردار جعفری کی بلند آہنگی اور خطیبانہ طمطراق سے آزاد کرکے اسے داخلی خود کلامی کے قریب کر دیا۔ اُن کی نظمیں ایک لڑکا اور پگڈنڈی میں نظم کو علامتی انداز سے روشناس کرانے کی سعی ملتی ہے۔ اور عہد کے حالات کا شخصی ادراک کرنے کا رویہ نظر آتا ہے۔ اختر الایمان کے ساتھ ہی منیب الرحمٰن کی بعض نظمیں مروجہ نظم کی خطابت، پھیلاؤ اور تکرار سے انحراف اور تجربے کے شخصی برتاؤ کی مثال فراہم کرتی ہیں۔ چنانچہ بلبلوں کے محل۔ پگڈنڈی۔ اجنتا اور اس کی آواز میں زندگی کے مسائل کو داخلی انداز میں پیش کرنے۔ اور نظم کی فنی چستی کا احساس ملتا ہے۔ اسی زمانے میں خورشید الاسلام نے بھی چند مختصر نظموں مثلاً خیر اور شر میں تجربے کی وحدت اور ارتکاز کا خیال رکھا، مجموعی طور پر ان نظم نگاروں نے نظم کو جوش کے اثرات سے نجات دلانے کی مساعی کی، اور اسے ایک داخلی تجربے کے مؤثر اظہار کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی۔ اُن کے ہیئت کے نئے تجربوں۔ مثلاً نظم آزاد۔ نظم معریٰ، روزمرہ کی زبان نے علامت سازی کے میلانات کو مزید تقویت دی۔ چنانچہ میراجی اور راشد، اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے بعد اختر الایمان اور منیب الرحمٰن نے بالخصوص شاعری کو تجربے اور ہیئت کے تعلق سے تقلید اور روایت زدگی سے نجات دلانے، اور اسے جدت سے ہمکنار کرنے میں اہم رول ادا کیا۔

۱۹۵۵ء سے بلاشبہ اردو شاعری عصری آگہی کے مؤثر اظہار میں کامیاب نظر آتی ہے۔ اور شعر میں تجربے اور ہیئت کے لحاظ سے گہری اور نتیجہ خیز تبدیلیاں وقوع پذیر ہونے لگی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ

اردو شاعری گذشتہ ادوار کی شعری روایات سے انحراف کر کے، پہلی بار تجربہ پسندی کے ایک ایسے بار آور عمل سے گذر رہی ہے کہ جس کے نتیجے میں وہ عصری حسیّت کی بازآفرینی کے ساتھ ساتھ تخلیقی کردار کو بھی مستحکم اور متعین کر رہی ہے۔

میں اس بات پر خاص طور سے زور ڈالنا چاہتا ہوں کہ عصری شاعری کی ایک قوی خصوصیت یہ ابھر آئی ہے کہ یہ پہلی بار تخلیقی خود آگہی سے متصف ہو رہی ہے، یہ گذشتہ ادوار کی اکثر و بیشتر شاعری (جو معروضیت سطحیت اور روایت زدگی کی شکار رہی ہے) سے قابل لحاظ حد تک، مختلف نظر آتی ہے، تخلیقی خود آگہی سے کیا مراد ہے؟ شاعری، دوسرے فنون لطیفہ کی مانند، بنیادی طور پر، ایک تخلیقی فن ہے، بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ تخلیقی امکانات کی سمائی ممکن ہے فنکار بقول اقبال ”تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے“ وہ خدا کی کائنات میں ایک نئی تخئیلی کائنات تخلیق کرنے پر قادر ہے۔ جو زیادہ خوبصورت اور جاذب نظر ہو سکتی ہے۔ ارسطو نے اس بات کی صراحت کی ہے کہ فنکار خارجی حقیقت کی مصوّری نہیں کرتا۔ جو نقّالی کے مترادف ہے۔ اور فن کی ماہیت کے منافی ہے۔ بلکہ وہ شخصیت کی خلّاق قوتوں مثلاً تخئیل، حسّیات اور ادراک کے اشتراکی عمل سے ایک نئی تخئیلی حقیقت کی دریافت کرتا ہے، یہ تخئیلی حقیقت معروضی حقیقت سے مکمل تر اور ارفع تر ہوتی ہے۔ اور قاری اس نو دریافت شدہ حقیقت سے اتنا متاثر ہوتا ہے کہ روزمرّہ کی زندگی کا اثر و اقتدار گھاٹے میں پڑ جاتا ہے۔

بہر کیف، ارسطو کے نظریۂ فن کے ضمن میں فلسفیانہ سطح پر یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ خارج کی نئی تشکیل کے باوصف ایک بنیادی حقیقت کو پہلے ہی مسلّم سمجھا جاتا ہے کہ خارجی کائنات ایک ازلی خیال کا اظہار ہے۔ اس لئے اگر فنکار خارجی حقیقت کی نقل نہیں کرتا۔ پھر بھی وہ ایک موجود مثالی حقیقت کی نئی تشکیل کرتا ہے اس لئے مثالیت کی صورت بہرحال قائم رہتی ہے، نئی حسیت چونکہ ہر قسم کی مثالیت کی شکست سے اپنا سفر شروع کرتی ہے، اس لئے ارسطو کے نظریۂ نقّالی کی فلسفیانہ تعبیر منسوخ قرار پاتی ہے نیا ذہن خارجی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا، یہ رویّہ کانٹ کے نظریے سے بہت حد تک مطابقت رکھتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک خارجی حقیقت یا فطرت اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی۔ بلکہ یہ ہمارے ذہن کی پیداوار ہے۔ اور جہاں تک مافوق فطرت کا تعلق ہے، چونکہ وہ انسانی حسّیات کے ادراک سے باہر ہے۔ اس لئے اس کا وجود و عدم مساوی ہے۔ کانٹ کا یہ نظریہ بلاشبہ فزیکس کے نئے نظریات کے تعلق سے۔ فطرت یا آرٹ کی ماہیت کے بارے میں ایک اساسی نظریہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ فنکار خارجی حقیقت کی بازیافت یا مابعد الطبیعاتی دنیا کا انکشاف نہیں کرتی اس لئے کہ اوّل الذکر کا کوئی وجود نہیں، اور مؤخر الذکر حسّیاتی شعور سے ماوریٰ ہے پس فنکار خارج سے انقطاع کر کے۔ مکمل طور پر ایک نئی کائنات کی تخلیق کرتا ہے اس عمل میں وہ خارجی دنیا کی پابندیوں سے نجات پاکر، ذہن کی آزادی حاصل کرتا ہے، یہ تجربے کی آزادی بھی ہے خارجی کائنات میں منطقی اصولوں کے تحت کوئی بھی معروض زمان و مکان

کا پابند ہوتا ہے۔ ایک شے ایک ہی جگہ یا ایک ہی وقت میں اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ لیکن فنی تجربہ، جذبہ و احساس کے توسط سے، شے یا معروض کو ایک ہی وقت میں کئی جگہوں پر اور متنوّع حالتوں میں ظاہر کر سکتا ہے۔ کانٹ کا یہ خیال کہ فنکار دراصل آزادی سے اپنی خواہشوں کے مطابق تخلیق کرتا ہے؟ آرٹ کی تخلیق کی جو آزادیت فراہم کرتا ہے وہ تخلیق کے داخلی اصولوں کو اپنا رہنما بناتا ہے۔

شعری حقیقت اپنے داخلی اصولوں کے تحت بقول ہربرٹ ریڈ "عضوی ہیئت" میں ڈھل جاتی ہے۔ یہ ہیئت موضوع اور پیکر کے مکمل انضمام سے تشکیل پاتی ہے۔ اس لئے فن پارہ ایک خود مختار اکائی کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ خارج کے انتشار۔ بے ربطی اور عدم توازن سے مبرّا ہوتا ہے۔ اس نو دریافت شدہ سچائی کا خارجی کائنات سے کوئی رشتہ یا مماثلت باقی نہیں رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ حیرت اور مسرّت کے جمالیاتی تجربے کو خلق کرتی ہے۔

تخلیق کے اس عمل میں زندگی کا تجربہ، فکر و احساس کے آتشکدے میں تپنے لگتا ہے۔ اس کا سارا کھوٹ بہہ نکلتا ہے۔ اور یہ زرِ خالص کی مانند دمک اٹھتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ تجربے کے تشکیلی عمل میں۔ صرف وہی ترکیبی عناصر برقرار رہتے ہیں۔ جو اس کے جزو لاینفک ہیں، اور بقیہ تمام غیر ضروری عناصر خارج ہو جاتے ہیں، اردو شاعری پر ایک نظر ڈالنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ شاعر اکثر حالتوں میں تخلیق فن کے پر اسرار عمل میں شعوری طور پر اپنی فکری قوتوں کو بلا ضرورت دخیل

کرنے پر بضد رہا ہے۔ نتیجے میں سونے کے ساتھ کھوٹ کی ملاوٹ ہو گئی ہے
اور تجربے کی اصلیت مشکوک ہو گئی ہے۔ ماضی کا شعری سرمایہ اکثر و
بیشتر غزل پر مشتمل رہا ہے، میر کے دیوان میں صرف بہتر نشتر کی
نشان دہی کے خیال کی صحت سے قطع نظر، اگر تخلیقی نظریے سے دیکھا
جائے، تو شاید ان کے دیوان میں سے اس سے بھی کم تعداد کے اشعار
ملیں گے۔ جو مکمل ترکیبی حسن کے حامل ہونگے، اور غیر ضروری عناصر
سے پاک و صاف ہوں گے، غزلیہ شاعری کے تعلق سے یہ ایک مایوس کن
صورت حال ضرور ہے، لیکن اس سے مفر بھی نہیں۔ اس کی تین وجہیں
ہو سکتی ہیں۔ اوّل، شاعر اپنی تنقیدی صلاحیتوں میں کمی کی بنا پر
اعلیٰ فن کی پرکھ سے معذور رہے اور وہ شعر کو حشو و زوائد سے پاک
کرنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ دوم، شاعر اتنا روایت پرست
ہے کہ شعری روایات کی پابندی کو جزو ایمان قرار دیتا ہے۔ تیسری
وجہ عمومی نوعیت کے بجائے صنفی نوعیت کی ہے، یعنی شاعر غزل
کی صنف کی مروّجہ پابندیوں اور قاعدوں کو کٹر پن سے برتنے پر مُصر
ہے۔ غالب اردو کے سب سے بڑے غزل گو ہیں۔ اور اسی صنف میں
انہوں نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا ہے۔ لیکن صنف غزل کے
ڈھیلے پن اور غیر ضروری پھیلاؤ کے جن نقائص کا ابھی ذکر کیا گیا۔ اُن
سے غالب کی غزلیں بھی پاک نہیں ہیں۔ غالب سے کمتر درجے کے
شعراء کے یہاں تو خدا ہی حافظ ہے۔ غالب کی غزلوں کے کئی اشعار
اختصار کے حسن کے حامل ہونے کے باوصف تشریحی انداز رکھتے ہیں
اور ان میں سے ایسے حصے بھی موجود ہیں۔ جو شعر سے حذف کئے جائیں۔

تو تجربے کی وحدت پر کسی مضرت رساں اثر کے پڑنے کا احتمال نہیں۔ بلکہ انھیں حذف کرنے سے ہی تجربے کی وحدت ابھر سکتی ہے اس تناظر سے دیکھئے تو کبھی مصرعے کا مصرعہ غیر ضروری ہوگیا ہے۔ مثلاً :

(۱) کاو کاو سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

---

(۲) شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

---

(۳) خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گور غریباں کا

---

(۴) دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

---

(۵) مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

ان اشعار پہ غور کیجیے، تو ظاہر ہو گا کہ شعر (۱) کا پہلا مصرع، نمبر (۲) کا پہلا مصرع، نمبر (۳) کا پہلا مصرع، نمبر (۴) کا دوسرا مصرع اور نمبر (۵) پہلا مصرع

اپنے متوازی مصرعے کی منظوم تشریح کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ تجربے کے استعاراتی اظہار سے اتنا ہی تعلق رکھتا ہے، جتنا کہ اس کا تشریحی بیان، خواہ، وہ شاعر کی جانب سے ہو (جیسا کہ غالب نے اپنے بعض اشعار کی نثری تشریح کی ہے) یا قاری نے پیش کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں۔ بلکہ محولہ بالا اشعار میں تشریحی مصرعوں نے شعری تجربے کے اندر چھپے ہوئے متنوّع مفاہیم کی غیر پسندیدہ تحدید کردی ہے، اور تجربے پر ظلم ڈھایا ہے۔ یہ طرزِ اظہار خالصتاً روایتی ہے۔ اور تمثیل نگاری سے موسوم ہوتا ہے۔ تمثیل نگاری کی روایت کے موجب شاعر ایک مصرعے میں دعویٰ کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کی شعری سچائی کو ثابت کرنے کے لئے دلیل دی جاتی ہے، یہ تمثیلی اسلوب فارسی کے دورِ زوال کے شعرا مثلاً: صائب، بیدل، اور غنی کاشمیری کے یہاں ایک مستقل رجحان کی صورت اختیار کر گیا تھا، غالب نے بھی، ظاہر ہے، اسی اسلوب کی پیروی میں ایسے شعر کہے ہیں۔ فنی نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو دعویٰ اور دلیل والے اسلوب کو شعوری طور پر برتنے سے تخلیقی عمل کی نفی ہو جاتی ہے اس لئے شاعر اپنے تجربے کو اس طرح محسوس نہیں کرتا کہ وہ پہلے کسی خیال کو ذہن میں ترتیب دے اور پھر کہیں سے امیج یا استعارہ اٹھا کر اس کے مقابل لا کھڑا کر دے۔ ریْن سم نے صحیح لکھا ہے۔

"پیکر فطری یا وحشی حالت میں ہوتا ہے، اسے اپنے مقام پر دریافت کیا جاتا ہے۔ اسے وہاں بٹھایا نہیں جاتا۔ یہ ہمارے نہیں، بلکہ اپنے قانون کا احترام

کرتا ہے۔[1]

صنفِ غزل تو اختصار پسندی اور استعاراتی پیکر تراشی (جو فن کے بنیادی لوازم میں سے ہیں) سے پہچانی جاسکتی ہے۔ لیکن ہمارے غزل گو شعراء نے دو مصرعوں پر مشتمل شعر ہیں۔ ان لوازم کا بہت کم خیال رکھا ہے، اور لفظ کی صحیح قدر و قیمت کی طرف دھیان نہیں دیا ہے، یہی وجہ ہے کہ غزل گو شعراء عام طور پر ضخیم دواوین مرتب کرنے کے باوجود (جن میں اشعار کی تعداد ہزاروں سے بھی تجاوز کرتی ہے) فن کے بلند معیار پر پہنچنے سے قاصر رہے ہیں۔ ایک اور بات یہ ہے کہ غزل میں شعراء نے روایت کی اندھی تقلید کی ہے، یہ تقلید موضوعات کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کے اسالیب میں بھی نمایاں ہے۔ حیرت کا مقام ہے کہ متقدمین کے یہاں غزل کی جو لفظیات اور تراکیب مروّج ہیں وہی معمولی سی ردّ و بدل کے ساتھ برابر دہرائی جاتی رہی ہیں اور تقلید شاعری کی بھرمار رہی ہے۔

یہ تو غزلوں کا حال ہے۔ رہی نظمیں، سو اُن کی عمر ہی ابھی کتنی ہے؟ اور جو نظمیں موجود ہیں۔ ان میں سچی شاعری کے نمونے انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ نظم کا تصوّر، جو تجربے کی تکمیلیت اور ارتقا پذیری سے متشکل ہوتا ہے۔ اردو شاعری میں، بہت بعد میں یعنی انیسویں صدی کے وسط کے بعد مغربی نظموں کے بعض نمونوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے بعد ہی متعارف ہوا ہے۔ یہ کام آزاد اور حالی نے اجتماعی طور پر انجمن پنجاب کے موضوعی

---

[1] Modern Poets on Modern Poetry P85

مشاعروں کے انعقاد سے انجام دینے کی کوشش کی، حالانکہ نظم کے ارتقار کے سلسلے میں یہ تصور ابتدائی کوشش سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا ہے۔ آزاد اور حالی سے پہلے نظم کا وجود قریب قریب ناپید رہا ہے۔ معاشرتی موضوعات سے متعلق چند نظمیں دکن میں محمد قلی قطب شاہ کے یہاں، اور شمالی ہند میں جعفر زٹلی کے بعد فائز، حاتم، ولی۔ اور نظیر اکبر آبادی کے یہاں ملتی ہیں۔ اور کئی نظم پارے روایتی اصناف مثلاً مرثیہ۔ قصیدہ اور مثنوی میں ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔ لیکن مجموعی حیثیت سے یہ نظمیں نظم جدید کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں اس لئے قابل اعتنا نہیں۔

آزاد اور حالی کے بعد، انیسویں صدی کے اواخر تک کئی نظم نگار مثلاً نظم طباطبائی۔ شوق قدوائی، وحید الدین سلیم۔ سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی پیدا ہوئے۔ انھوں نے کم وبیش آزاد اور حالی کی قائم کردہ روایت کی توسیع کی، اس پورے عہد کی نظمیہ شاعری کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اکثر وبیشتر نظمیں غیر ضروری تفصیلات رطب ویابس اور نثریت کے نقائص کو دور نہیں کر سکی ہیں۔ مثال کے طور پر حالی کی نظموں۔ مثلاً نشاط امید اور حب وطن کو لیجیے۔ ان نظموں میں بے جا طوالت، تکرار اور نثریت نے موضوع کو سپاٹ بنا دیا ہے۔ البتہ بیسویں صدی میں اردو نظم ترقی کے راستے پر کئی قدم آگے بڑھی، اس کی دو خاص وجہیں سمجھ میں آسکتی ہیں۔ اول۔ نئی صدی کے طلوع ہونے پر ساری دنیا میں اتھل پتھل، برہمی اور انقلاب نے شعرار کے تجربات میں بحران پیدا کیا۔ دوم، اردو شعرار کو مغربی

ادبیات سے زیادہ قریبی تعلق قائم کرنے کا موقع ملا۔ اقبال نے اردو نظم کو عصری آگہی اور فلسفیانہ خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اور پھر ان کے لہجے کے زیر اثر جوش۔ سیماب۔ افسر، ظفر علی خاں اور جمیل مظہری نے نظم کی بلند آہنگی، خطابت اور علوئے خیال کو برقرار رکھنے کی سعی کی۔ اسی زمانے میں چند اور رجحانات، مثلاً: رومانیت کا اظہار اختر شیرانی اور اختر انصاری، معاشرتی احساس اور وطنیت کا اظہار مجاز۔ حفیظ، ساغر، سردار جعفری، فیض، راشد اور مخدوم محی الدین کے یہاں ملتا ہے۔ حلقۂ ارباب ذوق سے تعلق رکھنے والے شعراء مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر نے ترقی پسندوں کے خلاف نظم کے فنی پہلوؤں کی طرف خاص توجہ کی، اور فنی نقطۂ نظر سے نظم کے دامن کو وسیع تر کیا، لیکن ان سبھی شعراء کے یہاں ایسی تخلیقات کی تعداد بہت کم ہے۔ جو تجربے کی وحدت، ارتقاء پذیری اور تکمیلیت کا احساس پیدا کریں۔ اقبال کی مشہور نظم مسجد قرطبہ پر ایک نظر ڈالئے تو ظاہر ہوگا کہ اس نظم پر روایتی غزل کی ریزہ کاری کا گہرا اثر ہے، اس لئے تجربہ تدریجی بالیدگی سے محروم ہے۔ نظم ایک حد تک طوالت اور تکرار کی شکار ہے، اس نظم سے کسی بند کے چند اشعار یا بیچ میں سے پورا بند ہی نکال دیجئے تو نظم کے تعمیری ڈھانچے یا اس کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ ظاہر ہے یہ عیب نظم کی معنوی وحدت کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے۔ ذیل کے اشعار پر غور کیجئے، تو خیالات کو چابک دستی کے ساتھ نظم کرنے کا رجحان نظر آتا ہے۔

خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز
اس کی امیدیں قلیل اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب اس کی نگہ دلنواز
نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز
نقطۂ پر کارِ حق مردِ خدا کا یقیں
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

یہ الگ بات ہے کہ مذکورہ بالا نقائص سے قطع نظر، مسجد قرطبہ اردو نظم کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال کی دوسری نظموں میں بھی کم و بیش یہی نقائص ملتے ہیں۔ اور اسی نوع کی فنی خامیاں دوسرے شعرا کی اکثر نظموں میں بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر جوش کی نظم جنگل کی شہزادی کو لیجئے۔ پوری نظم میں قاری کو تخلیقی تجربے میں شرکت کی ترغیب دینے کے بجائے الفاظ کے پرے جما کر دور سے ہی مرعوب کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم میں ایک جنگل میں ریل کے رک جانے پر شاعر ایک لڑکی کو دیکھتا ہے، اور اس کے فطری حسن و جمال سے متاثر ہوتا ہے۔ لیکن نظم میں اس تجربے کی بازآفرینی نہیں ہو سکی ہے۔ ایک حصّہ ملاحظہ ہو۔ اس میں لڑکی کے حسن کے لئے یادداشت میں محفوظ تمام توصیفی مرکبات کو اُگل دیا گیا ہے اور کوئی نقش جمتا نہیں :

زاہد فریب، گل رخ، کافر دراز مژگاں
سیمیں بدن پری رُخ نو خیز حشر ساماں

خوش چشم خوبصورت خوش وضع ماہ پیکر
نازک بدن شکر لب شیریں ادا فسوں گر

کافر ادا شگفتہ گل پیرہن سمن بو
سروِ چمن سہی قد رنگیں جمال خوش رو

گیسو کمند مہوش کافور فام قاتل
نظارہ سوز دلکش سرمست شمع محفل

ابرو ہلال مے گوں جاں بخش روح پرور
نسریں بدن پری رُخ سیمیں عذار دلبر

یہی حال، کم و بیش دوسری نظموں کا بھی ہے، ایک اچھی نظم کی پہچان یہ ہے کہ اس کے ایک مصرعے کی تو بات ہی نہیں۔ اس کے ایک ایک لفظ کی ناگزیر اہمیت ہوتی ہے۔ کولرج نے درست کہا ہے کہ شعری تجربے میں متضاد اجزار کی داخلی تطبیق اس طرح ہوتی ہے کہ غیر ضروری اجزار کے لئے کوئی گنجائش نہیں رہتی۔

سوال یہ ہے کہ کیا عصری شاعری میں تخلیقی خود آگہی ملتی ہے ؟ اس کا جواب ایک خاص حد تک اثبات میں ہے، لیکن عصری شاعری میں تخلیقی خود آگہی کی نشان دہی کرنے سے پہلے اس اصطلاح کے مفہوم کا تعین کرنا مفید ہوگا۔ میکلیش نے Ars Poetica میں کہا ہے۔

A Poem should be wordless.

As the flight of birds

A Poem shoud be equal to:
Not true.

A Poem shoud not mean
But be.

مفہوم یہ ہے کہ نظم کو لفّاظی، حقیقت پسندی اور معنی سے پاک ہونا چاہیئے، شاعر نے کہا ہے کہ نظم بے الفاظ ہونی چاہیئے، مطلب یہ ہے کہ الفاظ اتنے ثقیل، رنگیں اور بلند آہنگ نہ ہوں کہ قاری کی ساری توجہ الفاظ پر ہی مرکوز ہو۔ اور الفاظ کے پوشیدہ انسلاکاتی امکانات نظروں سے اوجھل ہو جائیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ الفاظ اپنے اندر کے متحرک پیکر جیسے "پرندوں کی پرواز" کا احساس دلائیں، میکلیش نظم کو حقیقت پسندی سے بھی نجات دلانا چاہتا ہے۔ اسی لئے وہ کہتا ہے کہ نظم کو حقیقی نہیں ہونا چاہیئے۔ اس کے نزدیک تجربہ غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حقیقی زندگی میں ممکن الوقوع ہوتا ہے۔ آخری دو اشعار میں وہ اس بات پر زور ڈالتا ہے کہ نظم کسی معین معنی کو پیش نہیں کرتی۔ بلکہ ایک زندہ اور آفریدہ تجربے کی بنا پر غیر معین مفاہیم کی حامل ہوتی ہے۔ قاری کی توجہ سب سے پہلے تخلیق کی ندرت پر مرکوز ہوتی ہے، بعد میں وہ معانی کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ جو تجربے کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ امر اطمینان بخش ہے کہ عصری شاعری میں کئی ایسے نمونے

مل جاتے ہیں۔ جو تخلیقی خود آگہی کے لوازم کو پورا کرتے ہیں اور شاعری کی تخلیقی سطح کو بلند کرتے ہیں۔

عصر حاضر میں سب سے پہلے شعر کے تخلیقی کردار کے خد و خال واضح کرنے میں ناصر کاظمی۔ منیر نیازی اور خلیل الرحمن اعظمی کی مساعی قابل قدر ہیں ان شعراء نے ۱۹۵۵ء کے پاس پاس اپنی غزلوں اور نظموں کو مروجہ روایت کی زنجیروں سے آزاد کر کے، ذاتی تجربے کے داخلی لہجے میں موثر اظہار کا وسیلہ بنانے کی کوشش کی، حالانکہ تقسیم وطن سے پہلے ہی موجودہ صدی کے آغاز میں اقبال اور عظمت اللہ خاں کے بعد، حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے علاوہ راشد۔ میراجی اور اختر الایمان نے روایتی اسالیب سے انحراف کر کے جدید شعری ہیئت جس میں آزاد نظم بھی شامل ہے۔ کی طرح ڈالی تھی، چونکہ ان کی تجربہ پسندی ابتدائی مرحلوں میں تھی اس لئے کئی جگہوں پر عدم توازن، ہیئت پرستی یا زبان و بیان کا غیر تحلیل شدہ انداز موجود رہا۔ اسی لئے اس زمانے میں کئی منظومات لوگوں کے گلے سے نہ اتر سکیں۔ لیکن ۱۹۵۵ء سے ہیئت میں انقلاب آفریں تبدیلی کے بجائے اس بات پر زور دیا گیا کہ شعر کے تخلیقی امکانات کی توسیع کی جائے، اور پھر تیزی سے یہ مساعی ایک رجحان کی شکل اختیار کرنے لگی، اس رجحان کے موئیدین میں صرف نئے شعراء ہی نہ تھے۔ بلکہ وہ چند شعراء بھی تھے، جو تقسیم سے پہلے حلقے سے وابستہ ہونے کے بجائے ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے، ان میں خلیل الرحمن اعظمی، باقر مہدی۔ عزیز قیسی، بلراج کومل اور عمیق حنفی بھی شامل ہیں، ذیل میں ناصر کاظمی کے تین شعر نمونتاً درج ہیں، یہ اشعار تخلیقی خود آگہی کی مختلف

جہتوں کو اجاگر کرتے ہیں:

(۱) دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

---

(۲) کنج میں بیٹھے ہیں چپ چاپ طیور
برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

---

(۳) گئے دنوں کا سراغ لے کر کدھر سے آیا کدھر گیا وہ
عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ

شعر (۱) میں اداسی کی داخلی کیفیت کی تخلیقی مصوری کی گئی ہے یہی وجہ ہے کہ اس کیفیت میں قاری کی شرکت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اداسی کی یہ کیفیت ایک معروضی پیکر "شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے" میں ڈھل گئی ہے۔ یہ پیکر باصرہ اور سامعہ کو متاثر کرتا ہے۔

شعر (۲) میں خارج کے غیر موافق حالات کے دباؤ کے تحت داخلی شخصیت کے سکڑنے اور سمٹنے کی کیفیت کی مصوری کی گئی ہے، شاعر نے اختصار اور علامت سے تجربے کی بازیافت کی ہے کنج، طیور، اور برف کی علامتی پیکر تراشی سے معنی و مفہوم کی غیر قطعیت پیدا ہوئی ہے۔

شعر (۳) میں ایک پراسرار اجنبی جو بیک وقت عجیب بھی ہے۔ اور مانوس بھی، کئی ملے جلے اور متضاد جذبات مثلاً مسرت، تاسف، اضطراب، حیرت، درد اور افسردگی کی علامت بن جاتا ہے۔ متذکرہ

بالا اشعار کی خوبی یہ ہے کہ یہ لفاظی سے پاک ہیں۔

ناصر کاظمی کے ہاتھوں تجربے کی حسیاتی بازآفرینی کا عمل اردو غزل کے لئے ایک شگون نیک تھا۔ اُن کے یہاں خیالات کی گھن گرج (جو جوش کے یہاں موجود ہے) یا فکر کی بلند آہنگی (جو اقبال کا خاصہ ہے) کے بجائے ایک نامعلوم درد کی پے بہ پے اٹھتی ٹیسوں کا احساس ہوتا ہے حتیٰ کہ وہ فوری نوعیت کے عصری حادثات مثلاً تقسیم کے المیے کو بھی دوسرے معاصر شعراء کی طرح بیانیہ انداز میں پیش نہیں کرتے، بلکہ اس کی تخلیقی پیکر تراشی کرتے ہیں، مثلاً:

شہر کی بے چراغ گلیوں میں زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی

بہاریں لے کے آئے تھے جہاں تم وہ گھر سنسان جنگل ہو گئے ہیں

یہ صحیح ہے کہ ناصر کاظمی لہجے کے حزنیہ آہنگ کی تعمیر میں میرؔ سے مستفیض ہوئے ہیں۔ میرؔ کی احیاء نو میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی حصہ لیا تھا اس کا فائدہ یہ ہوا کہ ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی دونوں نے غزل کو لفاظی اور بوجھل تراکیب سے پاک کر کے سادگی اور تاثیر سے ہمکنار کیا خلیل الرحمٰن اعظمی بھی غزل کے اشعار میں میکانکی معاشرے میں فرد کی بے بسی کے احساسات کو مدّھم لہجے میں پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔ مثلاً:

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

شب گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا
صدا تو دی پہ کہاں تک تمہیں صدا دیتے

بارہا سوچا کہ اے کاش نہ آنکھیں ہوتیں
بارہا سامنے آنکھوں کے وہ منظر آیا

نہ جانے کس کی ہمیں عمر بھر تلاش رہی
جسے قریب سے دیکھا وہ دوسرا نکلا

تخلیقی خود آگہی کی ایک اور مثال شاذ تمکنت کی نظم آب وگل فراہم کرتی ہے، نظم یہ ہے۔

مجھے یاد پڑتا ہے اک عمر گذری
لگاوٹ کی شبنم میں لہجہ ڈبو کر
کوئی مجھ کو آواز دیتا تھا اکثر
بلاوے کا معصومیت کے سہارے
میں آہستہ آہستہ پہنچا یہاں تک
بہ ہر سمت انبوہ آوارگاں تھا
بڑے چاؤ سے میں نے اک اک سے پوچھا
"کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو
کہو کیا تم ہی نے پکارا ہے مجھ کو
مگر مجھ سے انبوہ آوارگاں نے
ہراساں ہراساں پریشاں پریشاں
کہا صرف اتنا "نہیں وہ نہیں ہم
ہمیں بھی بلا کر کوئی چھپ گیا ہے؟

یہ نظم کیٹس کی معروف نظم [illegible] کی یاد تازہ کرتی ہے. کیٹس کی نظم میں خزاں کی ویرانیوں کے پس منظر میں ایک نائیٹ

آوارہ پھر رہا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اُسے ایک پری زاد حسینہ نے محبت کے دامِ فریب میں لا کر ایک غار میں سلا دیا۔ خواب میں اُسے پیلے چہروں والے بادشاہ اور جنگ آزمودہ سپاہی نظر آتے ہیں۔ جو اُسے بتاتے ہیں کہ وہ بھی بے رحم حسینہ کے فریب کا شکار ہو چکے ہیں۔ زندگی کے اس خواب سے جاگتے پر نائٹ تمام عمر تنہا اور اداس اداس پھرتا ہے۔ شاذ تمکنت کی نظم میں ایک ایسا کردار اُبھرتا ہے، جو کسی دلفریب آواز کو سن کر ایک ایسے مقام پر آپہنچتا ہے۔ جہاں ہر سمت "انبوہ آوارگاں" ہے۔ ایک ایک سے پوچھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ انہیں بھی کوئی بلا کر خود چھپ گیا ہے اور سب اس کی تلاش یا انتظار میں آوارہ و پریشان ہیں۔ کیٹس کی محولہ بالا نظم کی مابہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ یہ متعدد ٹھوس اور تابناک پیکروں سے آراستہ ہے۔ جو فضا آفرینی کے ساتھ ساتھ نظم کی افسانوی کیفیت کو ابھارنے میں مدد دیتے ہیں، اور پوری نظم پر ایک طلسماتی رنگ چھا جاتا ہے۔ خاتمے پر قاری حیرت، دکھ اور ہمدردی کے گہرے تاثر سے مغلوب ہو جاتا ہے۔ شاذ نے پیکر تراشی کی طرف دھیان نہیں دیا ہے۔ اور جزئیات کی باریک تصویریں بھی نہیں کھینچی ہیں، تاہم ان کی نظم کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں کفایت لفظی سے ایک کساؤ ملتا ہے۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ کئی لفظوں مثلاً: "انبوہِ آوارگاں" "ہراساں ہراساں" "پریشان پریشان" "یہاں تک" "کہا صرف اتنا" کے طریق استعمال نے انفرادی کیفیت پیدا کی ہے، نظم تشبیہی انداز سے انحراف کی ایک اچھی مثال ہے۔ اور یہ ایک مکمل شعری تجربے کا احساس دلاتی ہے۔ اور تاثر کو خلق کرتی ہے، بے رحم حسینہ اور آب و گل دونوں نظموں

کی ایک مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہ نظمیں علامتی امکانات کی حامل ہیں۔ اور معنی و مفہوم کے وسیع تر افقوں پر محیط ہیں۔ شاذ کی نظم کے عنوان یعنی آب و گل کو ذہن میں رکھئے تو ایک باشعور انسان کے ذہنی جستجو کے کرب کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو جہان آب و گل میں گرفتار ہے، یہ انسان آدرشی فلسفوں کی فریب شکستگی کے نتیجے میں پریشاں نظری کا شکار ہے کیٹس کی نظم میں خزاں کی فضا، بے رحم حسینہ، گھوڑے کا سفر۔ غار۔ بادشاہ خواب سے بیداری۔ علامتی امکانات سے مملو ہیں۔ یہ نظم بھی بے انت کائنات میں خوابوں کی شکست کے بعد بیداری کے کرب اور تلاش کو ظاہر کرتی ہے باقر مہدی کی نظم ریت اور درد بھی علامتی اسلوب کی ایک اچھی مثال ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

مدتیں گذریں مرے دل کو ہوئے ویرانہ
آندھیاں بھی نہیں آتیں۔
کراڑے ریت، مٹے نقش سراب
اور اک درد کا چشمہ
مندمل زخموں سے پھوٹے نئی خنکی لے کر
پیاس جاگ اٹھے، سکوتِ دل مضطر ٹوٹے
تاکہ میں دیکھ سکوں
اپنی بے خواب سی آنکھوں سے وہ منظر اک دن
ریت کے تودے فضاؤں میں اُڑے جاتے ہیں۔
اور خوش ہو کے کہوں
زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے۔

نظم میں خاص طور پر ویرانہ، آندھیاں، نقش سراب، مندمل زخم اور پیاس علامتی اہمیت کے حامل ہیں اور نظم کو (بعض توضیحی ٹکڑوں مثلاً "مرے دل کو ہوئے ویرانہ" یا "سکوت دلِ مضطر" کے باوجود) ایک کلی وجود عطا کرتے ہیں۔ پہلے دو شعر

مدتیں گذریں مرے دل کو ہوئے ویرانہ
آندھیاں بھی نہیں آتیں

شاعر کی ذہنی یا تخلیقی شخصیت کے بنجر، جمود اور بے حرکتی کا اشارہ ہیں اس کیفیت نے اسے بے خوابی اور اضطراب میں مبتلا کیا ہے۔ اس کی شدید آرزو ہے کہ دل کے ویرانے میں کچھ نہیں تو کم سے کم آندھیاں ہی آئیں، اور ریت کے تودے فضاؤں میں اڑیں، لیکن ساتھ ہی مندمل زخموں سے درد کا چشمہ نئی خنکی لے کر پھوٹ بہے تاکہ زندگی کے ریگ زاروں میں ایک فنکار کے تخلیقی بانجھ پن کے نتیجے میں ذہنی کرب اور اضطراب کی تصویر پیش کرتی ہے، جدید میکانکی معاشرے میں مادّی منفعت اندوزی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے پیش نظر فنون لطیفہ کا وجود معرض خطر میں دکھائی دے رہا ہے۔ اور تخلیقی بنجر کا المیہ فنکار کی تقدیر بنتا جا رہا ہے ولیم کارلس ولیمز نے اپنی ایک نظم The Words Lying Idle، میں کم و بیش ایسے ہی المیے کی علامتی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ نظم دو بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے بند میں گرد و پیش کی زندگی۔ فطرت اور کھیتوں کے سوکھے، گرد اور تپش کی تصویر ابھرتی ہے۔ سوکھے، گرد اور تپش کی علامتی اہمیت ظاہر ہے، نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

The fields parched, The leaves
drying on the maples, the birds beaks

Gaping.

دوسرے بند میں خارج سے داخل کا سفر ہے۔ جہاں ذہن گرد بن چکا ہے، اور جلتی آنکھیں بے خواب راتوں کی جلن سے سلگ رہی ہیں۔

But the mind is dust also
and the eyes burn from it,
They burn more
from -less nights.

شاعر زندہ اور تابناک پیکروں کی مدد سے ایک دہکتی ہوئی فضا کی مکمل تصویر ابھارتا ہے۔ اور پھر بن برسے بادلوں سے بارش کی شدید آرزو کرتا ہے۔ تاکہ جلی ہوئی گھاس کے مقابلے میں اس کا ذہن زیادہ آسودہ ہو جائے۔ نظم غیر ضروری عناصر سے پاک ہے۔ اس کا علامتی اسلوب ٹھوس شکل رکھتا ہے، بلاشبہ ولیمز کی نظم باقر مہدی کی نظم کے مقابلے میں زندہ اور متحرک پیکروں اور جزئیات کی مصوری کی بدولت زیادہ مؤثر ہے۔

ندا فاضلی کی نظم بے خواب نیند میں ایک جوان لڑکی، روایتی اخلاق اور تہذیب کے دباؤ میں، جنسی جذبے کے اظہار کے تمام راستے مسدود پاکر ایسے خواب دیکھتی ہے۔ جو اس کے جنسی جذبے کا علامتی اظہار ہیں

یہ تجربہ ندا فاضلی نے زندگی سے اخذ کیا ہے، اور نظم کے کردار کا فطری اظہار ہے۔ نظم پڑھ کر ہندوستانی معاشرت کے پس منظر میں ایک کنواری کی جنسی آگاہی کا احساس ہوتا ہے، اور اس کی نفسیاتی کیفیت کے رنگ بکھرتے ہیں ؛

نہ جانے کون وہ بہروپیا ہے۔
جو ہر شب
مری تھکی ہوئی پلکوں کی سبز چھاؤں میں
طرح طرح کے کرشمے دکھایا کرتا ہے۔
لپکتی سرخ لپٹ۔
جھومتی ہوئی ڈالی —
چمکتے تال کے پانی میں ڈوبتا پتھر

بلراج کومل نے دسمبر کی آواز میں دسمبر کو وقت کی علامت کے طور پر پیش کر کے رفتار عمر کے المناک احساس کی مصوری کی ہے، نظم طول کلامی سے پاک ہے، اور تجربے کا ارتکاز رکھتی ہے، ایک بند ملاحظہ ہو۔

میرے فکر اور احساس کی بے سمت رو
بہتی ہے روز و شب
دسمبر چیختا ہے اب
کہاں منزل! کہاں منزل!؟

شہریار اپنی نظموں کی تخلیقی حیثیت کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔ اور غیر ضروری عناصر کو خارج کرتے ہیں۔ ان کی ایک نظم افتاد تخلیقی ارتکاز کی ایک اچھی مثال ہے۔ نظم میں اشاروں

کی مدد سے ایک پراسرار اور خوابناک فضا کی تخلیق کی گئی ہے۔ اس نظم میں چپ کی کیفیت آشوبِ آگہی کی علامت بن کر اُبھرتی ہے۔

دیکھتے دیکھتے چپ ہو گئے سب
وہ بھی، جو نیند کی شبنم میں نہا کر
کسی نادیدہ حسین شکل کے دیدار کی لذت کے بھجن گاتے تھے۔
وہ بھی جو آنکھوں کے طاقوں میں چراغاں کر کے
چیختے تھے کبھی روتے تھے، کبھی ہنستے تھے
وہ بھی جو زخموں کے پھولوں میں لدے
آسمانوں کی طرف ہاتھ اٹھائے ہوئے کرتے تھے دعا
کیسی افتاد پڑی آخرِ شب
دیکھتے دیکھتے چپ ہو گئے سب

نظموں کی یہ چند مثالیں، میرے خیال میں، عصری شاعری کی تخلیقی حیثیت منوانے کے لئے کافی ہیں۔ آئیے۔ اب عصری غزل کے سرمائے پر ایک نظر ڈالیں۔ عصری غزل بلاشبہ نئی حسیت کو علامتی اسلوب میں اسیر کرنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ مروّجہ اصول کے تحت نظم اور غزل دو مختلف اصناف قرار دی جاتی ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ہم دونوں کی خارجی ساخت کے بجائے ان کی تخلیقی اہمیت سے علاقہ رکھتے ہیں۔ گذشتہ ادوار میں، اصناف کی تقسیم اتنی روایتی اور سکہ بند ہو چکی تھی کہ مختلف اصناف مثلاً غزل۔ قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کے شعری اوصاف، موضوعی خصوصیات اور فنی سانچے الگ

الگ نوعیت کے قرار پا گئے تھے، اور ان کے ادبی مرتبے کا یقین اِن
کے مفروضہ روایات اور شکلوں کے تحت کیا جاتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اصناف
حد درجہ روایتی ہو کر رہ گئیں اور شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت بقول
ایلیٹ "مربوط حسیت" نظر انداز ہو گئی۔ مغربی شاعری میں بھی
گذشتہ عہد میں اصناف کی عمل داری رہی ہے۔ اور ہر صنف مخصوص
شعری پیٹرن اور روایات کی پابندی کرتی تھی، لیکن یہ پابندی
فطری تجربے کے تخلیقی حسن کو مجروح نہیں کرتی تھی، تاہم کلاسیکی
دور میں پوپ اور ڈرائیڈن کی شاعری میں، اور پھر وکٹورین عہد
میں ٹنی سن اور براؤننگ کے یہاں اصناف کی سختی سے پابندی ملتی
ہے، نتیجے میں بقول ایلیٹ ان کے یہاں "حسیت کی علیحدگی" ملتی ہے
اور فکر اور جذبے کی ہم آہنگی پیدا نہیں ہو پاتی۔ لیکن مجموعی حیثیت سے
مغربی شاعری میں خاص کر علامت نگاروں کے یہاں، اور ملارمے
کے اثر کے تحت، ایلیٹ اور پاؤنڈ کی شاعری میں پیکر تراشی کے پیچیدہ
پیٹرن کو صنف پر ترجیح دینے کا رجحان نمایاں ہے۔ جدید دور میں شاعری
کو خارجی اور داخلی خانوں میں تقسیم کرنے کی روایت اپنا اثر کھو چکی ہے
شاعری بیک وقت خارجی بھی ہوتی ہے اور داخلی بھی۔ الفاظ اس کی
خارجی صورت کے ضامن ہوتے ہیں۔ اور تجربہ داخلی حیثیت رکھتا ہے
تخلیقی اعتبار سے دیکھیے تو شاعری سرتا سر داخلی نوعیت کی ہے۔ اور پھر
عصر حاضر میں اس کے داخلی مزاج کی توثیق ہو رہی ہے، چنانچہ خارجی نوعیت
کے موضوعات مثلاً فطرت نگاری، لینڈ سکیپ، شہری زندگی، جنگ،
بین الاقوامی واقعات اور تہذیبی زندگی کے برتاؤ میں بھی شاعر کا لہجہ حد درجہ

داخلی ہو جاتا ہے۔ اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ نئی شاعری میں صنفی تقسیم اپنا روایتی استحکام کھو چکی ہے، بقول خلیل الرحمٰن اعظمی "نئی نظم نے غزل، قصیدہ، مرثیہ اور خطابیہ شاعری کی گھسی پٹی لفظیات سے چھٹکارا حاصل کر لیا ہے[۱]" اور اب شعری حسیت اوّلیں اہمیت حاصل کر رہی ہے۔ چنانچہ اب غزل کو ایک الگ صنف سے جانچنے کا زمانہ گذر گیا ہے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے اس خیال سے متفق ہوں کہ "غزل کی پہلی اور آخری پہچان اس کی داخلیت، غیر واقعیت اور بالواسطگی ہے[۲]" لیکن میرے نزدیک یہ صرف غزل کی پہچان نہیں۔ بلکہ یہی وہ خصوصیات ہیں جن سے نئی نظم کی پہچان بھی ہو سکتی ہے۔ اور یہی وہ خصوصیات ہیں۔ جو نئی شاعری (اس میں غزل یا نظم کی تخصیص نہیں) کو پرانی شاعری سے الگ کرتی ہیں۔ اب یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ غزل کے ہر شعر کو ایک الگ اور خود مکتفی تجربے پر محمول کیا جائے۔ اس نظریے کے تحت عصری غزل میں متعدد ایسے اشعار ملتے ہیں۔ جو تجربے کی وحدت اور تکمیل کا احساس دلاتے ہیں، ایک شعر میں ایک چھوٹی سی پراسرار اور دھندلی کائنات اُبھرتی ہے جس میں مفاہیم کے کوندے لپکتے نظر آتے ہیں، مثلاً خورشید احمد جامی کا یہ شعر:

ویران بام و در کی خموشی نے کہہ دیا
کس کو پکارتے ہو یہاں بھی نہیں کوئی

---

[۱] نئی نظم کا سفر ص ۲۲

[۲] نظم اور غزل کا امتیاز (شعر، غیر شعر اور نثر) ص ۱۰۲

یہ شعر ایک مکمل تجربے پر محیط ہے۔ اس میں ایک پر اسرار، خاموش اور اجاڑ فضا کی تخلیق ہوتی ہے۔ اس ویران فضا میں بستی کے آثار اب بھی (بام و در، کی صورت میں باقی ہیں۔ لیکن بام و در ویران اور خاموش ہیں یعنی اس بستی کے مکان مکینوں سے بالکل خالی ہو چکے ہیں اس ویران ماحول میں کوئی بے نام اور نامعلوم شخص کسی کو پکارتا ہے۔ شاید اپنے آشناؤں یا عزیزوں کو پکارتا ہے۔ لیکن وہاں کوئی نہیں۔ جو جواب دے۔ شعر میں "بھی" کا استعمال ایک اور معنوی تہہ کو ابھارتا ہے۔ یعنی نظم کا اجنبی کردار دوسری بستیوں اور مکانوں کو پہلے ہی چھان چکا ہے۔ اور مایوس و نامراد لوٹا ہے اور اب اس مخصوص جگہ (جو غالباً اس کی آخری امید ہے) بھی اسے خاموشی کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ ظاہر ہے، شعر کی پُر اسراریت، افسانویت، اور تہہ داری لفظوں کے انسلاکاتی امکانات کی مرہون ہے۔ والٹر ڈی لامیر کی نظم (The Listeners) بھی پُر اسراریت، اجاڑپن اور خاموشی کی ایک زندہ تصویر ہے۔ اس نظم میں جزئیات کی باریکی اور امیجری کی تابناکی شاعر کی قوت تخئیل پر دال ہے۔ نظم پر ایک پر اسرار افسانوی فضا حاوی ہے۔ ایک حیران، پریشان مسافر دھندلے جنگل میں خاموش مکان کے چاندنی سے روشن دروازے پر دستک دیتا ہے۔ لیکن کوئی آواز نہیں آتی۔ صرف "وہمی پرچھائیوں کا ایک انبوہ" چاندنی کی خموشی میں دستک کی آواز سن لیتا ہے۔ لیکن بے حس رہ جاتا ہے۔ ایک حصہ ملاحظہ ہو:

Tell them I came and no one answered
That I kept my word" he said.
Never the least stir made the listeners
Though every word he spoke.
Fell echoing through the drowsiness
the still house.

محولہ بالا شعر کو والٹرڈی لامئیر کی نظم کے مقابلے رکھ کر یہ نتیجہ اخذ کرنا دشوار نہ ہوگا کہ غزل کے مفردات میں بھی نظم کی فضا آفرینی اور تلازماتی کیفیت کی سمائی ممکن ہے چند اور شعر درج ذیل ہیں۔ جو شعری تجربے کی تکمیلیت۔ اور بازآفرینی کے نمونے کہلائے جا سکتے ہیں۔

(۱) ساری آوازوں کو سناٹے نگل جائیں گے
کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے
(شہریار)

---

(۲) سرخیاں اخبار کی گلیوں میں غُل کرتی رہیں
لوگ اپنے بند کمروں میں پڑے سوتے رہے
(زبیر رضوی)

---

(۳) اس دشت طلب میں ایک میں بھی
صدیوں کی تھکی ہوئی صدا ہوں
(اطہر نفیس)

(۴) ہمارے پاس سے گذری تھی ایک پرچھائیں
پکارا ہم نے تو صدیوں کا فاصلا نکلا
(خلیل الرحمٰن اعظمی)

---

(۵) بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوارِ سنگ
اس لئے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پہ آبادی تمام
(شمس الرحمٰن فاروقی)

---

(۶) اب میں اک موجِ شبِ تار ہوں ساحل ساحل
راہ میں چھوڑ گیا ہے مرا مہتاب مجھے
(شہاب جعفری)

---

(۷) پتھر نہ پھینک دیکھ ذرا احتیاط کر
ہے سطحِ آب پر کوئی چہرہ بنا ہوا
(شہزاد احمد)

شعر نمبر (۱) میں خوفِ مرگ کے مرکزی احساس کو "آوازیں" اور "سنّاٹے" کے علامتی پیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "آوازیں" زندگی کی ہماہمی اور حرکت، اور "سنّاٹے" شعور کے تعطّل یعنی موت کی علامت ہے،

شعر نمبر (۲) میں جدید کاروباری تہذیب کی شور انگیزی سطحیت اور انتشار کا علامتی بیان ہے۔ دوسرے مصرعے میں، اس کے ردّ عمل یعنی حساس لوگوں کے اپنی ذات میں گم ہونے کی کیفیت ابھرتی ہے۔

شعر نمبر (۳) میں "دشتِ طلب" اور "تھکی ہوئی صدا" کے استعاروں کی مدد سے زندگی میں سچائی کی تلاش کی عدم معنویت

اور لاحاصلی کے جذبے کو ابھارا گیا ہے۔

شعر نمبر (۴) میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے شکست خواب کے المیے کا احساس "پرچھائیں" اور "فاصلہ" کے استعاراتی پیکروں کی مدد سے ابھارنے کی کوشش کی ہے۔

شعر نمبر (۵) میں شمس الرحمٰن فاروقی نے "سنگ" اور "دیوار سنگ" کی علامتی جہتوں کو ابھارا ہے۔ نظم کے سیاق و سباق میں "سنگ" جدید آگہی اور "دیوار سنگ" اس کی تشدید پر دال ہے، نتیجے میں "تمام آبادی" جو روایتی زندگی کو سلامتی اور استحکام کی ضامن قرار دیتی ہے "دیوار سنگ" پر ٹوٹ پڑتی ہے، دراصل ہر عہد کے "صاحب نظر" لوگوں کو اپنے عہد کے روایت پسندوں کی آویزش، تغلب، حیرت اور غصے کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

شعر نمبر (۶) میں "موج شب تار" اور مہتاب" جیسے روایتی الفاظ کو خالص استعاراتی روپ دے کر معانی کی بعض نئی جہتوں سے آشنا کیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ شعر عشق کی ناکامی سے لے کر آدرشوں کی شکست کو ظاہر کرتا ہے۔

شعر نمبر (۷) میں جدید میکانکی تہذیب کی جارحیت میں ذات کی امیج کی شکست کے اندیشے کا اظہار کیا گیا ہے۔

ان چند مثالوں سے واضح ہوتا ہے۔ کہ نئی غزل تخلیقی خود آگہی رکھتی ہے۔ لیکن ان مثالوں سے اس خوش فہمی میں مبتلا ہونے کی کوئی گنجائش نہیں کہ شاعری کا معتد بہ حصہ فنی لحاظ سے کامیاب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے عہد میں بھی ایسی شاعری کی بھرمار رہی ہے جو تجربے کی اصلیت

اور تکمیلیت سے محروم ہے، کہیں کہیں جگہ جگہ ہوں پر نئی حسیت سے متعلق مختلف پہلوؤں کی واقفیت کا اظہار تو ملتا ہے، لیکن اِن کی تخلیقی بازیافت نہیں ہوئی ہے۔ ایسی شاعری یا تو چند گنے چنے اصلی شاعروں کے آہنگ کی صدائے بازگشت کو اسیر کرتی ہے یا اپنے عہد میں پیدا ہونے والے فکری اور معاشرتی مسائل کو نظم کرتی ہے، ظاہر ہے اس کا اصلی شاعری سے اتنا ہی تعلق ہے۔ جتنا ایمپیڈکلیز کی طبعی شاعری کو، یا اقبال کے فلسفے کو یا سیماب کی وطنیت کو یا جوش کی انقلابیت کو روحِ شعر سے ہے، یہ خوش آیند بات تو ہے کہ معاصر شعرار زندگی اور کائنات کے بارے میں سائنسی معلومات سے واقفیت پیدا کر رہے ہیں۔ اور میکانکی تہذیب کے پیدا کردہ مسائل پر غور و فکر کرتے ہیں۔ اور اپنے افکار کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کی سعی کرتے ہیں۔ لیکن یہ بدیہی امر ہے کہ شعر سازی کا یہ طریقہ (پورے خلوص کے باوجود) تخلیقی عمل کے منافی ہے، عصری مسائل کی آگہی اس وقت تک ایک عام ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھتی اور تخلیقی قوت میں تبدیل نہیں ہوتی جب تک یہ شاعر کے تخلیقی سوتوں کو تحریک نہیں دیتی۔ اس کی اوّلین پہچان یہ ہے کہ عصری معلومات یا دوسرے شعری محرکات شاعر کے شخصی ردِّعمل کو انگیز کر کے، اپنی اصلی حالت (جو متضاد اور منتشر ہوتی ہے) سے دست بردار ہوتی ہے اور شاعر کا ردعمل، داخلی ترکیبی عمل کے تحت ایک نئی وحدت میں ڈھلتا ہے۔ ایلیٹ نے لکھا ہے ــــ

جب شاعر کا ذہن مکمل طور پر اپنے کام پہ آمادہ ہوتا

ہے۔ تو یہ مستقل طور پر منتشر تجربوں کو وحدت
میں ڈھالتا رہتا ہے"

لیکن، جیسا کہ کہا گیا۔ عصری شاعری کا معتد بہ حصہ تخلیقی رتبے کو نہیں پہونچتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عصری حسیت کی تخلیقی باز آفرینی کے بجائے اس کے منظوم بیان پہ اکتفا کیا گیا ہے مثال کے طور پر تین نظمیں یعنی وحید اختر کی نظم سنگ سار، عمیق حنفی کی کھیتی اور مخمور سعیدی کی خواب میں تجربے کے خلوص اور جدّت کے باوجود تخلیقی غیر تکمیلیت کا احساس دلاتی ہیں۔ وحید اختر کی نظم سنگ سار کے پہلے بند میں اس مشہور واقعے کا ذکر ہے کہ ایک شخص کو "مفتئ وقت" نے "معصیت کاری" کے لئے سنگسار ہونے کا حکم سنایا، اس شخص کو "حضور یسوع" میں لایا گیا۔ حضرت یسوعؑ نے یہ کہہ کر اس کی جان بچائی کہ پہلا پتھر وہی شخص مارے گا، جس نے کوئی گناہ نہ کیا ہو۔ اس کے بعد دو بندوں میں موجودہ دور کے "مفتیانِ مکر شعار" کے مکر و ریا کے علاوہ قائد ملت و مجاہد قوم، کی ایماں فروشیوں کا ذکر ہے۔ اور آخری بند میں سوال کیا گیا ہے کہ اہل ہوس کو حق کا فیصلہ کرنے کا استحقاق کیوں دیا گیا۔ نظم کا نفس موضوع یہ ہے کہ "مفتیانِ مکر شعار" اور قائد ملت اور مجاہد قوم، قول و فعل کے تضاد کے شکار ہیں۔ اور وہ بے گناہوں کے سزا و جزا کے مالک بنے بیٹھے ہیں موجودہ ہندوستانی معاشرے میں اس موضوع کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ شاعر نے پوری دردمندی اور خلوص کے ساتھ اسے محسوس کیا ہے۔ لیکن موضوع شاعر کی تخلیقی گرفت میں نہیں آسکا ہے، اس لئے کہ نظم پڑھ کر قاری کے

ذہن پر کوئی نقش جمنے نہیں پاتا، اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ نظم کا موضوع الفاظ و تراکیب کے شور میں گھر کر رہ گیا ہے، سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ موضوع پھیلاؤ اور تکرار کا شکار ہو گیا ہے۔ نظم کی لفظی جوش کی یاد دلاتی ہے۔ ایک بھی ایسا پیکر نہیں، جو توجہ گیر ہو اور ذہن میں کوئی نقش پیدا کرے۔ نظم اختصار اور ارتکاز سے عاری ہے نہ صرف یہ کہ پوری نظم میں، جو ساٹھ اشعار پر مشتمل ہے۔ خاص کر آخری تین بندوں میں صرف ایک ہی خیال یعنی مفتیان مکر شعار، کے قول و فعل کے تضاد کے ذکر کی اکتا دینے والی تکرار ملتی ہے۔ بلکہ اگر یہ تین بند حذف ہی کئے جائیں تو نہ صرف یہ کہ نفس موضوع پر کوئی مضرت رساں اثر نہیں پڑے گا۔ بلکہ نظم کے خد و خال قدرے واضح نظر آئیں گے۔ نظم کا ایک حصہ یہ ہے۔

اے بن مریم، اے خدا کے رسول
اب بھی تیری زمیں ہے عصیاں کار
اب بھی الزام بے گناہی میں
سادہ دل ہو رہے ہیں سنگ شکار
تیرے مصلوب جسم کی سوگند
آج بھی مفتیانِ مکر شعار
مل کے چہرے پہ غازۂ تقدیس
باندھ کر عصمتِ نظر کے حصار
رخ پہ ڈالے ہوئے نقاب حیا
روح کے آئینے میں گرد و غبار

بعد انداز شان قدوسی
لئے آنکھوں میں مرمی انداز
بھر کے دامن میں سنگ کے انبار

عمیق حنفی کی نظم کھیتی میں انسان کو وقت کی کھیتی کی علامت کی مدد سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے، وقت انسان کو بوتا، اگاتا، پالتا ہے، اور " انجام کار کاٹ لیتا ہے؟ انسان یا دوسرے جانداروں کی پیدائش اور زوال کا یہ تصور جدید سائنسی آگہی سے ماخوذ ہے۔ لیکن اس نظم میں یہ تصور شعری ہیئت سے گہری مطابقت پیدا نہیں کرسکا ہے، شاعر کا یہ دعویٰ کہ وقت انسان کو بوتا بھی ہے، اگاتا بھی ہے اور آخر میں کاٹتا بھی ہے۔ قاری کے علم میں اضافہ تو کرتا ہے لیکن ایک یقین آفریں تجربے کا روپ اختیار نہیں کرتا۔ شاعر نے مجموعی طور پر بیانیہ اور توضیحی انداز کو برتا ہے۔ اس جو موضوع کو جدت کے باوجود ایک منظوم نثری بیان کے ہم سطح کر دیتا ہے:

وقت کی کھیتی ہیں ہم
وقت بوتا ہے، اگاتا، پالتا ہے.
اور بڑھنے کے مواقع کبھی نہیں دیتا ہے وقت

مخمور سعیدی کی نظم خواب میں میں موجودہ انسان کی تنہائی بے بسی اور گھٹن کو علامتی انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم کا کردار دور افتادہ قید خانے میں تنہا، خواب میں کسی کے آنے کا منتظر ہے جو اسے رہائی دلا سکے۔ نظم کی یہ خوبی توجہ طلب ہے کہ محض بیانیہ انداز

روا رکھنے کے بجائے قید خانے کی علامت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ لیکن یہ نظم بھی غیر ضروری پھیلاؤ اور تکرار کی شکار ہو گئی ہے، واقعہ یہ ہے کہ الفاظ کے پرے جمانے سے نظم کا تاثر قائم ہونے کے بجائے غارت ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ محمد علوی کم سے کم الفاظ سے تاثیر کا جادو جگاتے ہیں۔ مخمور سعیدی کی زیر بحث نظم سے اگر ذیل کے اشعار حذف کئے جائیں تو مرکزی خیال پہ کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

غم گرفتاریٔ فکر و احساس کا
جسم و جاں کی گھٹن، حبس انفاس کا

پا بہ زنجیر جذبات کی تلخیاں
روح پر بندشوں کا یہ بارِ گراں

نئی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت، جو اسے ماقبل کے ادوار کی شاعری سے مختلف بناتی ہے۔ یہ ہے کہ یہ ایک ایسے فرد کے کرب آگہی کا اظہار ہے۔ جو شخصی سطح پر اپنے عہد کی تہذیبی قدروں کی شکست سے متصادم ہے۔ اس سے بھی بڑھ کر۔ اسے کائناتی سطح پر حیات و کائنات کی پُراسراریت کے بارے میں پرانے فلسفیانہ رویوں کی تنسیخ کے نتیجے میں۔ دہشت انگیز آگہی کا سامنا ہے۔ ماقبل کے ادوار کے شعرا کی نگاہ عام طور پر گرد و پیش کے حالات کے دائرے میں محصور رہی۔ میر نے دل اور دلّی کی تباہی کے نوحے لکھے ہیں۔ جو شخصی محرومیوں اور سیاسی انتشار کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن جن کے پیچھے فکر کی ہمہ گیری نہیں، آتش، ناسخ، انشاء اور جرأت

اور دوسرے لکھنوی شعراء کی نگاہیں اپنے عہد کی زوال آمادہ تہذیب کی ظاہری چمک دمک سے خیرہ ہوئیں۔ اقبال کا شعور عصر مغربی تہذیب کی جارحانہ پیش قدمی کے سامنے اسلامی قدروں کی پامالی کے نتیجے میں مرتب ہوا تھا۔ ان کی ساری عمر مغربی تہذیب کی تردید اور فرد کے استحکام خودی پر زور ڈالنے میں تمام ہوئی۔ اور وہ کائناتی مسائل کی طرف متوجہ نہ ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ مسجد قرطبہ جیسی نظم میں بھی وہ تاریخی شعور کو محض شعور عصر سے ہم رشتہ کر سکے ہیں۔ فیض کا المیہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شعری صلاحتیں معاشرے کے چند فوری نوعیت کے مسائل کی مصوری میں صرف کیں، وہ ایک سطحی اور آدرشی رجائیت سے دل بہلاتے رہے، اُن کی دو آوازیں صبح آزادی، زنداں کی ایک شام، یاد اور چند روز اور جیسی نظموں میں محرومی، بے کیفی اور ویرانی کے جذبات کی باز آفرینی کے باوجود کائناتی فکر کے کسی گوشے کی نمود نہیں ہوتی۔

بہر حال، نئے شاعر کا ذہنی کرب کائناتی فکر کا زائیدہ ہے اور اس فکر کے لازمی نتیجے کے طور پر وہ اپنے عہد سے برگشتہ ہو کر اپنی ذات میں سمٹ کر رہ گیا ہے، یہ داخلیت پسندی کا بیمار شیوہ ہے، اس کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعر کبھی اپنی ذات یا امیج (جس کی شکست جدید سوسائٹی کے دباؤ سے ناگزیر معلوم ہوتی ہے) کے تحفظ کے لئے حد درجہ متردّد نظر آتا ہے۔ اور کبھی "شکست دل" کے تماشے میں محو ہو جاتا ہے اجتماعی اداروں سے منحرف ہو کر ذات کے ویرانوں میں گم ہونے کا رجحان گہرے طور پر وجودیت پسندوں مثلاً سارتر اور کامو کی

ادبی تحریروں میں ملتا ہے۔ عصری شاعری میں یہ رجحان کئی رنگوں اور سایوں میں جھلکتا ہے۔ بشر نواز نے اپنی نظم "آنے والے مصنفین کے نام" میں جدید دور کی "بے رنگیوں، بدعہدیوں اور نفرتوں" کی مصوری کرتے ہوئے اپنے وجود میں جذب ہونے کے رویے کو یوں پیش کیا ہے:

جن کی رگ رگ کالے بدبودار قاتل زہر سے بیزار تھی
پھر بھی اُسے ڈھونے پہ جو مجبور تھے
جن کو اپنے جسم میں اپنے لہو کی سُرخ دھار
دیکھنے کا عمر بھر ارماں رہا / اور جو اپنے وجود کی رنگیوں...
بس مردہ تفصیلات کی زندہ گواہی دیتے دیتے سو گئے۔

نظم میں شاعر اپنے شعورِ عصر کی ایک اہم جہت یعنی قدروں کی شکست کے احساس کو اپنے لہو میں "کالے بدبودار قاتل زہر" کی طرح سرایت کرتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اور پھر اسے فکری تمکنت کے ساتھ ٹھوس پیکروں میں اُبھارتا ہے۔

اجلے اجلے چاولوں میں سنگریزوں کی بڑی بہتات تھی۔
اور ہمارے پیرہن / آگ سے کترے گئے تھے
اور جو تھا کھال کے اندر پگھل کر بہہ گیا تھا۔

نظریوں کی شکست کا احساس محمود ایاز کی نظم منجمد آنکھیں میں بھرپور تاثریت کے ساتھ ابھرتا ہے: اس کا ایک حصہ درج

ذیل ہے۔

کھلی آنکھوں کو کوئی بند کر دو
کھلی آنکھوں کی ویرانی سے ہول آتا ہے۔
کوئی اِن کھلی آنکھوں کو بڑھ کر بند کر دو
یہ آنکھیں اک انوکھی یخ زدہ دنیا کی ساکت روشنی میں کھو گئی ہیں

خارجی دباؤ سے اپنی ابہام کی شکست کے گہرے احساس، اور اس کے تحفظ کی بے معنی سی جستجو کا اظہار باقر مہدی کی نظم ایک دوپہر میں ہوا ہے، نظم میں تھکن، بیزاری اور افسردگی کے ماحول میں عدم معنویت کا احساس ابھرتا ہے۔

پنکھ ٹوٹا کوا نرمیں کے پیڑ کے نیچے
جانے کیوں چپ چپ بیٹھا ہے
تیز ہوا، ڈری ڈری خاموشی سے چلتی ہے
اک اخبار سے منہ کو چھپائے اک بیٹنک اونگھ رہا ہے
دھوپ، پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے۔

اور پھر دوسرا اور آخری بند یہ ہے۔

شاید ہم سب اس لمحے کو ڈھونڈ رہے ہیں
جس کے آتے ہی، برق سی ہر شئے میں دوڑے گی
لیکن آج تو وہ لمحہ — افسردہ، ہول سے نڈھال
سوکھی گھاس پہ سوتا ہے۔

شعور کی متشدد کیفیت عباس اطہر کی نظم "مگر ہارن بجانے کی اجازت نہیں" میں ایک گہرا طنزیہ اسلوب اختیار کرتی ہے۔ یہاں ماؤں اور بہنوں سے اور بیویوں سے آخری بوسوں کی اجازت ہے۔ مگر ہارن بجانے کی اجازت نہیں۔ اس نظم میں خارج اور داخل کی آویزش ایک گمبھیر صورت حال کو خلق کرتی ہے۔ جو قاری کے اعصاب پر حادی ہو جاتی ہے:

اس کی مہک سر پہ کفن باندھ کے نکلی ہے
ہر اک راستے ہر موڑ پہ آواز لگاتی ہے
مگر کوئی نہیں رکتا، بسنت آئی ہے
سب بھاگ رہے ہیں، کوئی آواز نہیں دیتا

بلراج کومل نے "ایمبولنس" میں موجودہ فریب خوردہ نسل کے زخموں سے چور احساس کی مصوری کی ہے۔ نظم میں زخموں سے نڈھال ایک شخص کو ایمبولنس گاڑی میں لے جا کر ہسپتال میں داخل کیا جاتا ہے۔ اور ڈاکٹر کے "دست مہربان" کو سونپ کر بے ہوشی کی کیفیت میں شہر کی سڑک پر سب گاڑیوں اور بسوں کو ایمبولنسوں میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے جن میں اسی کے ہم نفس سوار تھے، یہ قلب ماہیت دراصل شاعر کے شعور کی شدت پر دلالت کرتی ہے، جو جدید نفسیاتی دباؤ اور اعصابی تناؤ میں ناگزیر ہے۔

الم نصیب، اِن کے بے اماں مکیں
مرے ہی ہم نفس، وفا شعار وہ عزیز تھے

جو سادگی سے کوئی مشتہر فریب کھا گئے
کسی مہیب جنگ، بھوک، قحط یا وبا کی زد میں آ گئے؟

شعور کی یہ شدت اس وقت ممکن ہے جب فرد کائنات کے ساتھ روایتی روابط کی عدم معنویت کو محسوس کر چکا ہو۔ پرانے عہد کا شاعر معاشرے فطرت اور کائنات کے ساتھ ایک قریبی رشتے کو تسلیم کر کے شخصی محرومیوں کے باوجود، انسان کو ایک عظیم اور لازوال قوت کی صورت میں دیکھتا تھا۔ ورڈسورتھ کو اس بات کا افسوس ہے کہ مادی رجحانات کے فروغ پانے کے ساتھ ساتھ انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ اپنی نظم The World is Too much With us میں وہ اپنی قوتوں کی بحالی کے لئے فطرت سے قریب ہونے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔

Great God! I'd rather be
A pagan suckled in a creed
out worn,
So might I, standing on
this pleasant lea
Have glimpses that would make me
less forlorn.

ورڈسورتھ کی دوسری متعدد نظموں میں بھی انسان اور فطرت کے ٹوٹے ہوئے رشتوں کی تجدید اور بحالی کا رجحان ملتا ہے۔ یہ صحیح ہے

کہ رومانوی شعراء نے سوسائٹی سے فرد کی طرف مراجعت کی لیکن ان کا یہ رویّہ بھی فطرت پرستی یا خلوت پسندی کے رجحان کی طرح رومانوی آرزومندی یا افسردگی کا ہی اظہار ہے۔ تاہم کیٹس اور شیلی نے اجتماعی تصورات کے مقابلے میں فرد کے دکھ پر زیادہ زور دیا ہے۔ اور بقول ایڈمنڈ ولسن۔ معاشرہ جو ایک تنظیم کے طور پر لیا جاتا تھا، سے انفرادی روح کی طرف تبدیلی[۵]، کا رویّہ ملتا ہے۔ لیکن نیا شاعر کائنات یا فطرت سے تمام رشتوں کے انقطاع کے بعد اپنے وجود کے "سائے کے سائے" کا کرب جھیل رہا ہے۔ اس کے لئے تمام رومانوی آرزومندیاں بے معنی ہو چکی ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم میں گوتم نہیں ہوں میں اسی خود مرتکز احساس ذات کا اظہار ملتا ہے، اس نظم میں شعور ذات کی ایک ایسی بلند سطح اجاگر ہوتی ہے جو وجودیت کی بے معنویت کا احساس تیز کرتی ہے، یہ مہاتماؤں اور گیانیوں کا شعور ذات نہیں، جو وجود کو معنویت عطا کرنے پر زور دیتا ہے۔

گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور بھی یہ بھڑکتی رہی
ایک اک پیڑ جل کر ہوا راکھ
میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں

---

۵ Axel's Castle 5

جہاں میرا سایہ ہے
سائے کا سایہ ہے
اور دور تک ــــــ
بس خلا ہی خلا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا داخلیت پسندی کا یہ رجحان کئی شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور وجودی فکر اس کی ایک واضح شکل ہے۔ میں گوتم نہیں ہوں میں بھی وجودی فکر کی نشان دہی ہو سکتی ہے۔ اس میں شعور ذات کے کرب، تنہائی اور خوف کا اظہار ہوتا ہے۔ ڈوبنے سے پہلے میں محمد علوی نے وجودیت کے تصور کی عکاسی کی ہے، نظم میں اندھی پاگل ہوا میں جہاز سفر کر رہے ہیں، اور پھر سمندر، جہاز، ہوا اور میں۔ سبھی اپنے اندر اترتے ہیں۔ اور شاعر کی ذات کے سوا کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔

سمندر، جہاز اور ہوا اور میں
سب کے سب اپنے اندر اترنے لگے ہیں۔
کوئی ان کو روکے
مگر کون روکے
کہ حد نظر تک مری ذات ہے۔

دل سادہ میں بلراج کومل نے رشتوں کے انہدام کے نتیجے میں فرد کے وجود کے کرب کا اظہار کیا ہے۔ نظم اس مصرعے پر ختم ہوتی ہے۔

شعلۂ آزار ہو جاتا ہے دل

مذکورہ نظم میں اگر وضاحتی انداز کو ترک کر کے ٹھوس استعاروں سے کام لیا جاتا، تو تاثر کی شدت میں اضافہ ممکن تھا، زہر حیات میں

زاہدہ زیدی خوابوں سے گریز کر کے اپنے عہد کی حقیقتوں کے شعور کے نتیجے میں شخصی کرب کو جھیل رہی ہیں۔

وقت کے سخت ہاتھوں سے لے کر سمِ زلیست کے جام پیتی رہو۔
بس اسی طرح ہر روز مرتی رہو۔
بس اسی طرح جیتی رہو۔

نظم کی کمزوری اس کا وضاحتی اسلوب اور "سمِ زلیست" جیسے مانوس استعاروں کی موجودگی ہے۔ وجودیت کے احساس کی ایک اچھی مثال محمود ایاز کی نظم سسی فس فراہم کرتی ہے۔ جدید دور کا ہر حساس فرد سسی فس کی مانند ایک کبھی نہ ختم ہونے والی بے ثمر ریاضت کرنے پر مجبور ہے، اور یخ بستہ خموشی میں صرف "اپنے ہی قدموں کی صدا" سنتا ہے:

ایک یخ بستہ خموشی ہے جہاں تک جاؤ
دور تک اپنے ہی قدموں کی صدا آتی ہے

نظم میں اس بوریت، تھکاوٹ اور بیزاری کی کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔ جو معمول کی مصروفیات میں گھرے رہنے سے جدید عہد کے فرد کا مقدر بن چکی ہیں:

ناشتہ، دفتری اوقات، تھیٹر، گھر بار
کی ترتیب کے زنداں میں رہو
دن کے ہنگامے سے نکلو تو کسی بار کا گوشہ ڈھونڈو
نیند سے چونک کے اٹھو، تو اندھیرے سے ڈرو
کرب کی رات اٹل ہے،

عمیق حنفی کی طویل نظم سندباد اور شہرزاد میں وجودی فکر کے

بعض عناصر ملتے ہیں :

اپنی الجھن میں ہی الجھی ہوئی یہ ذات
چاندنی، دھوپ، ہوا، پانی کی
پاتو جاتی ہے زکوٰۃ
میری ہستی، میری ذات
ایک بے بات کی بات (سندباد سے)

پورا چاند
دیکھ کے بھری ہوئی مگر مدقوق روشنی کا طوفاں
تنہائی کا کرب لئے
پردیسی کی مانند اکیلا دور کھڑا
اک آدھ چھچھلتی ہوئی نظر بھی کھینچ نہ پایا، تڑپ اٹھا۔
بجلی کے تیز اجالے میں
تاروں پہ دوڑتی روشنیوں کے جالے میں
مکڑی کے جالے میں الجھے جگنو سا
دم توڑ گیا
آکاش پہ پیلا سا دھبہ چھوڑ گیا۔
(شہزاد سے)

عمیق حنفی خوشبیر راج کومل کے اس خیال سے اتفاق کرتے ہیں کہ ان کے

یہاں وجودی فکر ہے، وہ جدید میکانکی حالات میں فرد کی بےبسی اور اجنبیت کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ فہیم جوزی رشتوں کی شکست کا احساس کرکے وجود کے بنجر سناٹے میں گھر جاتے ہیں؛ کہتے ہیں۔

سارے سمندر، سارے کنکرّے ستارے
اور من موہنی مسکراہٹیں
دھیرے دھیرے دھیان سے اتریں
اب ایک زرد وبنجر سناٹا ہے۔
(استعارہ)

انیس ناگی کی نظم "اکیلے گھر کی خواہش" میں وجودی فکر، آگہی کی تند ذہانت میں روابط واشیاء کی لایعنیت کا احساس دلاتی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

آگہی کی تیز چلتی، کاٹتی تلوار سے ہر مدعا دونیم ہے۔
لایعنیت کی ریت میں ہر چیز گر کر ٹوٹتی ہے
روشنی ہو یا چمکتی دھول ہو۔
سرخ ہونٹوں کا انڈتا لمس ہو یا نفرتوں کی جھاگ ہو
لایعنیت کی ریت کے سب بلبلے ہیں۔

وجودی فکر کے کئی نشانات عصری غزل میں بھی اُبھر آئے ہیں۔ چند اشعار درج ذیل ہیں۔ جن میں وجود کے کرب، دکھ اور خوف کا اظہار ملتا ہے۔

وجود کے چہار سمت ریگزار تھا
کہیں بھی خواہشوں کے بیج بو نہ پائے ہم (شہریار)

جس طرف دیکھئے صحرا نظر آتا ہے مجھے
ان گنت صدیوں کا بن باس ڈراتا ہے مجھے
(مدحت الاختر)

قاتل سبھی تھے چل دیے مقتل سے راتوں رات
تنہا کھڑی لرزتی رہی صرف میری ذات
(رؤف خلش)

پھر فصیلِ شہر تک جا کر پلٹ آؤں گا میں
پھر وہی جنگل کا سناٹا بلاتا ہے مجھے
(شمیم حنفی)

جانے کس خوف سے پھرتا ہوں میں گھبرایا ہوا
کیا بلا بن کے میں خود اپنے ہی سر آیا ہوں
(ظفر غوری)

کیسے خطوط لکھوں، حالِ دل سناؤں کیسے
نہ کوئی حرف شناسا نہ ہم زباں میرا
(نشتر خانقاہی)

اک ڈوبتے وجود کی میں ہی پکار ہوں
اور آپ ہی وجود کا اندھا کنواں ہوں میں
(عمیق حنفی)

جانے وہ کون ہے جو رات کے سناٹے میں
کبھی روتا ہے کبھی خود پہ ہنسا کرتا ہے
(بشر نواز)

اور کس کو ہو میرے زہر کی تاب
اپنے ہی آپ کو ڈستا ہوں میں
(گوپال متل)

گذشتہ رات کوئی حادثہ ہوا ہوگا
ہراس و خوف کے بکھرے ہیں بال در پر گھر ہیں
(مرغوب حسن)

بے سمت منزلوں کا سفر درمیان ہے
رستوں کے سب نشان اڑا لے گئی ہوا
(بشر نواز)

بین کرتی ہے دریچوں پہ ہوا
رقص کرتی ہیں سیہ پرچھائیاں
(سلیم احمد)

ایک مدت سے چراغوں کی طرح جلتی ہیں
ان ترستی ہوئی آنکھوں کو بجھا دو کوئی
(ساقی فاروقی)

اس طرف جاتی سڑک پر روشنی سہمی رہی
دوپہر تک تنگ گلیوں میں دیا جلتا رہا
(بمل کرشن اشک)

چہرہ کوئی دکھائی نہیں دے رہا کوئی
چاروں طرف یہ شورمگر کس بلا کا ہے
(من موہن تلخ)

نئے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ معاشرے سے برگشتہ ہو کر اپنے پارہ پارہ وجود کو یکجا کرنے کی سعی لاحاصل میں مصروف ہے، یہ صحیح ہے کہ ہر عہد میں شاعر شخصی انتشار۔ تنہائی اور پراگندگی کو محسوس کرتا رہا ہے ـــ شیکسپیر (ہملٹ کے کردار میں) کیٹس، شیلے، میر۔ غالب۔ اور فراق کی زندگی میں معاشرے سے انحراف کے شدید لمحے آئے ہیں۔ لیکن چند اجتماعی تصورات اور قدروں کے ایقان نے انہیں شخصی انتشار سے محفوظ رکھا۔ میر۔ اور غالب، معاشرتی سطح پر قدروں کی بحالی، اور فکری سطح پر قادر مطلق یا عدم کے وجود پر یقین رکھتے تھے، یہ یقین انہیں ایک داخلی استحکام کی ضمانت مہیا کرتا رہا۔ مثلاً

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا (غالب)

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتا ہے (میر)

فراق اپنی گہری افسردگی کا مداوا تہذیبی قدروں کے احیاء کے عقیدے میں تلاش کرتے ہیں۔ شیکسپیر، جیسا کہ کنگ لیر سے ظاہر ہوتا ہے برگشتگی اور آشفتگی کو شخصی سطح پر محسوس کرنے کے باوجود خیر اور شر کی رزم گاہ میں ایک حاوی کل نظام اخلاق کی بحالی میں یقین رکھتے ہیں۔ شیلے اور کیٹس نے انیسویں صدی میں بدلتے ہوئے حالات یعنی صنعتی انقلاب کے زیر اثر اپنے وجود کو بکھرتے ہوئے تو ضرور محسوس کیا۔ لیکن

وہ زندگی کی خوبصورتی، خوابناکی اور قوت کے قائل بھی تھے، ہمارے عہد کے شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر خوش آیند خوابوں اور آرزؤں کی لایعنیت کو محسوس کرتا ہے۔ نئے شاعر کو گہرا احساس ہے کہ خود اس کی ذات رہیت کی دیوار ہے۔ انتی سلف کا یہ رجحان نئی حسیئت کے ایک اہم پہلو کا اظہار ہے، نئی حسیت زندگی اور معاشرے کے استحکام کے بارے میں تمام الیقانات کی نفی کرتی ہے، خلیل الرحمان اعظمی لکھتے ہیں۔

جدید تر شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے اور کسی وقتی یا ہنگامی مسلک سے وابستگی کے لئے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں کرپاتا[1]، وہ اپنی فہم اور حسیاتی آگہی سے باہر، کائنات کی اصل کو دریافت کرنے کی لایعنی جستجو میں کھو گیا ہے۔ اس تلاش کے سامنے اجتماعی ادارے۔ سیاسی اور سماجی تصورات اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں۔ اس لئے نیا شاعر اجتماعی تصورات، اور "فرد کے جماعت میں گم ہونے" کے رویئے سے بیزار ہے الیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فرار پسند یا رجعت پسند ہے۔ رالف، جے۔ ملز نے عصری شاعر کے رویّے سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اس کی بنیادی خواہش یہ ہے کہ وہ معاشرے سے بھاگ نہ جائے۔ بلکہ اس کا ایک خود مختار اور زندہ ضمیر بن جائے۔ کیونکہ اگر معاصر شاعر عام آدمی سے زیادہ خواب بین ہے۔ وہ اس سے کہیں کم فرار پسند ہے"[2]

---

[1] جدید تر غزل (شب خون) ص ۲۵ Contemporary American

[2] Poetry P. 335

پارڈی ۔ شوپہار، سولئنٹ اور رفالی کے یہاں الخراف ۔ مردم بیزاری
تلخی اور کلبیت کے باوجود اعلیٰ قدروں کے المیے کا احساس موجب ہے
آرٹ میں المیے کا احساس پیدا کرنا بہرحال رجائیت کے بلند آہنگ
پروپیگنڈا سے ارفع ہے ۔ چنانچہ نئی شاعری کے مجموعی آہنگ پر قدروں
کے زوال کی نوحہ گری کی ۔ لے کے غالب ہونے میں کسے شبہ ہو سکتا ہے
کیا احمد آباد کے انسانیت کش فسادات پر حرکت میں آنے والا قلم
رجعت پسند ہو سکتا ہے ؟

بلراج کومل :

وہ تو ننھا تھا ، معصوم تھا
اس کو سورج کا یا چاند کا عکس سب نے کہا
وہ بھی جلنے لگا ، وہ بھی بہتے لہو میں پگھلنے لگا ۔
(احمد آباد)

مخمور سعیدی :

قطرہ قطرہ لہو جو زمیں پر گرا ظلمتِ وقت میں دیپ بن کے جلا
قتل گاہوں کی اونچی منڈیروں پہ جب خوں میں تھڑے ہوئے سر سجائے گئے

عادل منصوری :

دور افق کے کناروں سے شعلے اٹھے
رات کے جسم سے آگ روشن ہوئی
راہ میں ان گنت چیونٹیاں پس گئیں

اک کبوتر دریچے میں سہما ہوا
اپنی آواز سے خوف کھاتا رہا
(زخمی سورج نے جب آنکھ کھولی یہاں)

کمار پاشی!

لہو کے اجالے بھی معدوم ہیں
اور تاریک گنبد میں معصوم روحوں کے کہرام ہیں
بے صدا آسمان کی طرف
خون میں لتھڑے ہوئے ہاتھ اٹھتے ہیں، تحلیل ہو جاتے ہیں
(یہ گرتا ہوا شہر میرا نہیں)

نئے شاعر کے نزدیک سب سے زیادہ سنگین حقیقت یہ ہے کہ اُسے اپنے شعور کی کربناکی کا سامنا ہے۔ اس کے شعور کی "تاریک آگ" کے سوا باقی سب کچھ ہیچ ہے۔ بقول ولیم کارلس ولیمز!

The year plunges in to night
And the heart plunges
Lower than night

to an Empty windswept place
without sun stars or moon

lent a peculiar light as of thought

that spins a dark fire

موجودہ دور میں شعور کی کربناکی کا احساس ایک بنیادی تخلیقی محرک کا کام دے رہا ہے۔ فنکار کے لئے کسی صورت میں دست بردار ہونا پسند نہیں کرے گا۔ اس لئے کہ یہ تخلیقی عذاب زندگی کی پراسراریت کی تلاش یا ذات کے تصادم کے مترادف ہے، ذیل میں تین اہم شعراء بیکٹ، بودلیر اور ریلکے کی نظموں کے اقتباسات درج کر رہا ہوں ان نظموں میں تینوں شاعروں نے سماجی روابط کی تنسیخ کے بعد اپنے تخلیقی کرب کی واقفیت کا پوری ہوش مندی کے ساتھ سامنا کیا ہے یہ تجربہ، اپنے عمیق معنوں میں زندگی میں موت سے متصادم ہونے کے رویے کا غماز ہے!

dragging his hunger through the sky
of my skull shell of sky and earth
stooping to the prone who must
soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve
till hunger earth and sky be offal

(بگیٹ) The velture

The poet resembles this prince of the
Clouds,
who laughs at hunters and haunts
The storms,
Exiled to the ground amid jeering
Pack
His giant wings will not let him walk

The Alba Tross
(بودلیر)
Tr. Kate-clores

I already know the stir and I am as
throubled as the sea
And spread my self out and fall into
my self
And throw my self out and am
absolutely alone

In the great storm

sense of something coming
Fr. Robert Bly

بیکٹ کی علامتی نظم میں خارجی حقیقت تخلیق کے لمحوں میں معدوم ہو جاتی ہے، نظم میں "شکار" خارجی حقیقت کی علامت ہے۔ جب تک "شکار" کا ایک "ریشہ" بھی زندہ ہے، وہ تخلیق کار کا مذاق اڑاتا ہے۔ خارجی زندگی، جیسے "بھوک"، "زمین" اور "آسمان" کی علامتوں سے ظاہر کیا گیا ہے، کے مکمل عدم وجود کے بعد ہی داخلی حقیقت کا سراغ مل سکتا ہے۔ لیکن داخلی حقیقت تک رسائی اسی وقت ممکن ہے۔ جب یہ ذات سے علیحدہ ہو جائے۔ لارنس۔ای ہاروے کے خیال میں "خارجی حقیقت کو داخلی قلب ماہیت کے تحت اپنی خود مختار اور معروضی زندگی سے دست بردار ہونا ضروری ہے"[1]

---

[1] Samuel Becket-Poet and Critic 114

بودلیر کی نظم میں کئی سطحیں ہیں۔ اس میں "شکاری"، "آندھیاں"، "جلاوطن"، "مضحکہ اڑانے والا ہجوم"، یہ سب پیکر علامتی معنویت کے حامل ہیں۔ بنیادی طور پر نظم میں ایسے شاعر کا کردار اُبھرتا ہے۔ جو قدروں سے قلبی وابستگی کے باوجود، انسانوں ہی میں جلاوطن کی زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔

ریلکے کی نظم بھی تخلیق کے کرب کو پیش کرتی ہے شاعر تخلیق کے لمحوں میں اپنے داخلی وجود کے "عظیم سمندر" کے تلاطم کا تنہا سامنا کرتا ہے۔ اور اس "عظیم طوفان" میں اپنے اکیلے پن کو شدّت سے محسوس کرتا ہے۔ بودلیر نے اپنے مشہور سانیٹ (The swan) میں راج ہنس کو بھی شاعر کی علامت بنا کر اس کے تخلیقی کرب کا اظہار کیا ہے، راج ہنس یخ بستہ سخت جھیل کی سطح کو اپنے پیروں سے توڑنا چاہتا ہے، لیکن بے سود، اور نتیجتاً موت کے کرب کا شکار ہوتا ہے:

Magnificent but hopeless in
his strife for never having sung
the realms of life when winter
shone in bleak sterility
His neck in its white agony
is shaking

انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کے آغاز میں ایٹس اور ایلیٹ کو پہلی بار اجنبیت اور پراگندگی کا احساس ہوا۔ اور فنکار کی حیثیت سے انہوں نے "مایوسی" اور "پراگندگی" کو اپنا مقدر تسلیم کیا۔ ایٹس کہتا ہے:

"وہ فنکار جو عام خواب سے جاگ اٹھا ہو، دنیا میں سوائے مایوسی اور پراگندگی کے اور کس حصے کا مالک ہوگا۔"

ظفر اقبال نے ایک شعر میں "ہوا و ہنر" کی علامتوں کی مدد سے تخلیقی کرب کا احساس کیا ہے۔

وہ پارہ پارہ کرے اور یہ اُڑائے جائے
جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے

راج نرائن راز کی ایک نظم عرفان علامتی امکانات سے معمور ہے۔ اس میں "رات"، "ناگ پھنی"، "اندھیرا"، "کوندا"، جیسے جدلیاتی الفاظ مفاہیم کی غیر قطعیت کی مثالیں ہیں، اس کی ایک ممکنہ تفسیر اپنی تخلیقی شخصیت کی دریافت کے عمل میں ڈھونڈی جاسکتی ہے۔ جو عرفان ذات کے مترادف ہے۔

رات اماوس کی تھی ——— میں نے
ناگ پھنی کے اک کانٹے پر
اک پل کے سوویں حصے تک
سورج کو روشن دیکھا تھا
پھیل گیا میری آنکھوں میں
سو راتوں کا گھور اندھیرا

اور مجھے محسوس ہوا یوں
گھور اندھیرے کے سینے میں
میں بجلی کا کوندا ہوں

اسی موضوع پر اے، آر، امینز نے ایک نظم (Epiphany)
لکھی ہے۔ اس میں عرفان ذات کا ایک بھرپور تجربہ متشکل ہوتا ہے
عرفان کے تجربے کو "بھونرے کے کھڑکی کے شیشے سے ایک ثانیے
میں ٹکرانے" کے عمل سے تعبیر کیا گیا ہے اسی طرح ظاہری حواس کی مدد
سے ظاہر اشیاء کا آسانی سے ادراک کرنے والوں کو اندرونی حقیقت
کے عرفان کے غیر متوقع تجربے سے گذرنا پڑتا ہے تو وہ بھی نظر نہ آنے والی
حقیقت سے "بھونرے کی طرح ٹکراتے ہیں۔ اور ٹوٹ جاتے ہیں۔"
راج نرائن راز کی نظم اور امینز کی نظم دونوں مشاہدے کی باریکی کی
حامل ہیں۔ امینز کی نظم جزئیات کے تعمیری پہلو سے قاری کو گہرے طور پر
متاثر کرتی ہے۔ شاعر عرفان ذات کے تجربے کو شکست ذات
یعنی مرگ سے تعبیر کر کے نئی حسیت کی متشدد کیفیت کو ظاہر کرتا ہے
نظم کے آخری دو بند ملاحظہ ہوں:

going head long secure in things
they strike the
intangible and
unaccustomed to,

BEING WITHOUT BODY, ENERGY
WITHOUT IMAGE;
HOW THEY WILL BE DEALT
HARD REALEIZATIONS, OPAQNESS DEALT

رومانوی شعراء کے یہاں داخلیت پسندی یا کرب ذات کا احساس بنیادی طور پر جذباتی نوعیت کا تھا۔ اقبال اور فیض کے یہاں (محرکات کے اختلاف سے قطع نظر) درد و کرب کے کئی لمحے آگئے ہیں بمثلاً:

اقبال: پڑھ لئے میں نے علوم شرق و غرب
روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب (پیر و مرید)

فیض: سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھیکی زرد دوپہر
دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر
(اے روشنیوں کے شہر)

لیکن یہ غم پسندی جذباتی اتار چڑھاؤ کی پیداوار ہے، نئے شاعر کی غم پسندی ایک گہرے ذہنی انقلاب کی مرہون ہے، یہ ذہنی انقلاب موجودہ صدی سے مختص ہے یہ انقلاب اتنا دھماکہ خیز ہے کہ زندگی کے بارے میں پرانے سلامت روی کے تصورات کے پرزے اڑ گئے، اور فرد کو تن تنہا حقیقت کی چکرا دینے والی پراسراریت کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ ایک پیچیدہ صورت حال ہے

اس صورت حال نے شاعری کی ساخت میں ان گنت گرہیں ڈال دی ہیں۔ زاہدہ زیدی کی ایک نظم تخریب کے بعد اس صورت حال کی مصوری کا اچھا نمونہ ہے۔ اس نظم میں ایک سخت زلزلے سے ایک آباد "شہر تمنا" کی مکمل تباہی عمل میں آتی ہے۔ اور پھر "لاوے، راکھ اور شعلوں" میں سے ایک "سنگیں جسم" اُبھرتا ہے۔ نظم کا کردار (راوی) ساحل کی لہروں سے اس "بلند پیکر" کے عکس کو اپنے اندر جذب کرنے کی خواہش کرتا ہے۔ اس سے قبل کہ پھر زلزلہ آ جائے۔ نظم کا اسلوب ایک جادوئی کیفیت کی تخلیق کرتا ہے!

یہیں وہ سنگین جسم
لاوے سے
راکھ سے
اور تند شعلوں سے
تشکیل ہو کے
اُبھرا تھا رفتہ رفتہ
ہزار مشکل سے
آسمانوں کی سمت
دست دعا اٹھائے
کھلی ہوئی، گہری، سنسان
آنکھوں میں
زخم ہستی کی

ان کہی داستاں چھپائے۔

نئی شاعری میں اس قسم کی نفسیاتی داخلیت ایک مستقل خصوصیت بن چکی ہے۔ ہمارے ملک میں شاعروں نے داخلی آویزش اور نفسیاتی الجھن یوروپی شعراء سے مستعار نہیں لی ہے۔ بلکہ یہ کیفیت ان کی رگ رگ میں تیزاب بن کر دوڑ رہی ہے۔ ہمارے عہد میں پرانی نسل سے تعلق رکھنے والے شعراء مثلاً خلیل الرحمن اعظمی، عمیق حنفی، باقر مہدی اور بلراج کومل ذہنی پختگی کی منزل تک آتے آتے قومی اور بین الاقوامی سطح پر قدروں کی پامالی کے عبرتناک سانحوں سے گذرے ہیں۔ نتیجے میں وہ نفسیاتی طور پر غیر معمولی تضاد اور کشمکش کے شکار ہوئے ہیں۔ جہاں تک نئی نسل کا تعلق ہے۔ وہ عہد طفلی ہی سے قدروں کی تباہی اور بے حرمتی کے ماحول میں پروان چڑھی ہے۔ تاہم اپنے بزرگوں کا سایہ ان کے سروں پر بھی قائم رہا ہے۔ اور وہ کلّی طور پر ان کی تعلیمات سے آزاد نہیں کہلائے جا سکتے۔ اس لئے انسان دشمنی کے بھیانک مناظر ان کے دلوں میں ترحم، احتجاج، برہمی اور دردمندی کے ردعمل کو حرکت میں لاتے ہیں۔ اس لئے نئے شعراء شدید نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ہیں یہ الجھنیں انہیں اعصابی تناؤ، جھنجھلاہٹ، برہمی اور بیزاری میں مبتلا کرتی ہیں۔ یہ نفسیاتی پیچیدگی نئی شاعری کی انفرادیت کو مستحکم بنیادوں پر کھڑا کرتی ہے۔

ندا فاضلی اس الجھن کو گہرے طور پر محسوس کرتے ہیں، ان کی ایک نظم کل رات میں ایک کردار ابھرتا ہے۔ جو نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہے

اور ان پر قابو پانے کے لئے خواب آور گولیوں کا استعمال کرتا ہے۔

جھنجھلا کر اس نے
چاند کا دیپک بجھا دیا
آکاش کو سمیٹ کے نیچے گرا دیا
پھیلی ہوئی زمیں کو دھواں سا اڑا دیا
پھر کچھ نہیں ۔ ۔ ۔؟!
نہ کھیت، نہ میداں، نہ راستے
بس اک نگاہ ــــ کھڑکی کی بے رنگ جالیاں
بس ۔ ۔ ۔ چار پانچ آنے کی دو چار گولیاں

محمد علوی کی ایک نظم میں وہ نہیں ہوں۔ اس نوع کی نفسیاتی کشمکش کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس نظم کا مرکزی کردار اپنے اندر کے "میں" کو قتل کرکے خارج کی مانوس اور غیر تبدیل شدہ اشیار کو اپنی تبدیلی، جسے وہ "نئی زندگی" سے تعبیر کرتا ہے، کا احساس دلانے کے لئے چیختا ہے۔ نظم کا ڈرامائی تناؤ توجہ طلب ہے۔

میں وہ نہیں ہوں
ایک بھاری آواز سے سارا کمرہ لرزنے لگا۔
میں وہ نہیں ۔ ۔ ۔ وہ نہیں ہوں
ابھی میں نے اک شخص کو قتل کرکے
نئی زندگی پائی ہے۔

چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں:

بشر نواز:

اور ہمارے پیرہن / آگ سے کترے گئے تھے

اور جو تھا کھال کے اندر پگھل کر بہہ گیا تھا

(آنے والے مصنفین کے نام)

عادل منصوری:

افق کی گردن پہ پانو رکھ کے

میں جب بھی سرحد پھلانگتا ہوں

ہزاروں ناخن

اتار لیتے ہیں کھال میری

(شکستہ سورج)

مصحف اقبال توصیفی!

مرے کان میں ریل کی چیخ بجنے لگی ہے

میری سانسوں سے کالا دھواں سا

نکلتا ہے ... میں

کہاں جا رہا ہوں

(خوف)

عمیق حنفی :

روشنی و رنگ و بو کا شہر ہی اجڑ گیا
سبزہ تک اکھڑ گیا
ہر پلک پہ اوس کی بوند سا تھا خواب جھڑ گیا۔
آج بہت خوش ہوئیں...

(خوش ہوئیں بے وقوف آندھیاں)

نفسیاتی الجھن کے مختلف شیڈس ذیل کے اشعار میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں ـــ"

گردن کمر پہ آئے کہاں سے رسن کے داغ
میں جال میں نہ تھا تو وہ مشکل میں کون تھا
(شمس الرحمن فاروقی)

ہوائیں گرد کی صورت اڑا رہی ہیں مجھے
نہ اب زمیں ہی مری ہے نہ آسمان میرا
(نشتر خانقاہی)

اکیلا چاند آئینے کو ترسے
بھرے تالاب میں کائی پڑی ہے
(شاہین غازیپوری)

گونج اٹھتا ہوں آپ ہی بیاباں میں
اور آپ ہی پھر دہلتا رہتا ہوں
(ظفر اقبال)

میں اپنی ذات میں لوٹا تو پھر ملا نہ مجھے
وہ ایک شخص جو روتا رہا ہے میرے لئے
(مغنی تبسم)

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوا
تیری درد گساری سے بھی روح کی الجھن کم نہ ہوئی
(ساقی فاروقی)

یہ ریگ زار غم یہ خیالوں کی تیز دھوپ
جو زد میں آ گیا وہ پگھلتا دکھائی دے
(خورشید احمد جامی)

کسی ٹھہری ہوئی ساعت کی طرح ماہر بہ لب
مجھ سے دیکھی نہیں جاتی یہ اذیت اس کی
(شہزاد احمد)

نہ بجا گننے کے رہے ہیں اب ٹھہرنے کے
وہ لمحے آتے جو اگر نہیں گذرنے کے
(امن موہن تلخ)

ازل کے ٹوٹتے رشتوں کی اس کشاکش میں
پکار ایسی صدا سے مجھے سنائی دے
(مظہر امام)

بس ایک وہم ستاتا ہے بار بار مجھے
دکھائی دیتا ہے پتھر کے آر پار مجھے
(شمیم حنفی)

نیچے دلدل، اوپر آگ
اب تو کچھ کرنا ہو گا

(مظفر حنفی)

داخلی کشمکش کے مختلف پہلوؤں کا وسیع تر پیمانے پر احاطہ کرنے والی نظموں میں (THE WASTE LAND) کو ایک اہم درجہ حاصل ہے، اس نظم میں مشینی تہذیب کی اندھا دھند ترقی کے نتیجے میں روح میں پیدا ہونے والے خرابے کی نشاندہی کی گئی ہے، روح کی یہ ویرانی نفسیاتی زندگی کی پیچیدگیوں کا علامتی اظہار ہے۔ ایلیٹ نے نظم میں (GRAIL) کے قصے کہانیوں سے استفادہ کر کے ایک خطۂ زمیں کو پیش کیا ہے، جو (FISHER KING) سے موسوم ہے۔ اور اپنی بہتات اور آسودگیوں کے باوجود سوکھے کا شکار ہے۔ یہ خطۂ زمین روح کے خرابے کی علامت ہے، شاعر نے مختلف مناظر، کرداروں اور واقعات کی مدد سے جدید انسان کے ذہنی بانجھ پن اور نفسیاتی کرب کا استعاراتی اظہار کیا ہے۔ نظم یوں شروع ہوتی ہے۔

A heap of broken image wher
beats the Sun
and the deal tree gives no
shelter, the cricket no relief
An the dry stone no sound of water

سند باد و عمیق حنفی کی ایک طویل نظم ہے۔ اس میں بظاہر کئی منتشر ٹکڑوں میں مشینی عہد کے سند باد کے ذہنی سفر کا بیان ملتا ہے اختتام سفر پر وہ جدید تہذیب کی پیچیدگیوں سے گھبرا کر اپنی ذات (افریقہ، ذات) میں جذب ہو جاتا ہے، پہلے بند میں "سمندر" اور "بوڑھے" کی علامتوں سے وقت اور زندگی کے تصورات کو مفکرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اور انسان کی ازلی کشمکش آئینہ ہو جاتی ہے ؛

اک زمانہ ہوا مگر اب بھی اکثر
چلتے پھرتے، اٹھتے بیٹھتے
لگتا ہے جیسے وہ بوڑھا
اب بھی مری پیٹھ پہ لد کر
اپنی آسیبی طاقت کا
جادو مجھ پہ چلا رہا ہے۔

آج کا انسان اس حقیقت سے آگاہ ہو گیا ہے کہ اس کی اشرف المخلوقیت اور تقدس خود فریبی کے سوا اور کچھ نہیں۔ وہ اس خود فریبی کے جال سے نکل کر حیوانی قبیلے سے اپنے قدیم رشتے کی تجدید کر چکا ہے انسان بنیادی طور پر چند جبلّی خواہشوں کا پابند ہے۔ اپنے جبلّی وجود کے شعور نے اُسے جس قدر اپنی جبلتوں کی تندہی اور طاقت کا احساس دلایا ہے، اسی قدر تہذیبی موانعات نے اسے بے دست و پا بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے۔ نتیجے میں وہ ایک مستقل داخلی کشمکش میں گرفتار ہو گیا ہے۔ یہ کشمکش ایسے لمحات میں تیز ہو جاتی ہے جب لایعنیت

کا احساس، جبلّی خواہشوں کے معروضی اظہارات۔ مثلاً رشتے ناطوں
دنیوی وقار۔ طلب زر، خواہش شہرت، گھر، بچوں کے خیال سے متصادم
ہوتا ہے۔ اور نفسیاتی کشمکش کے متنوع رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ ذیل کے
اشعار میں تنہائی۔ فریب شکستگی، عدم معنویت، بانجھ پن۔ افسردگی
خوف اور واہمے کا اظہار موجود ہے، ملاحظہ ہو:

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا تھا
ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
(شاذ تمکنت)

تم ڈھونڈتے رہو مرے پامال نقش کو
میں روشنی تھا خول کے باہر بکھر گیا
(مراتب اختر)

شب کون تھا یہاں جو سمندر کو پی گیا
اب کوئی موج آب نہ موج سراب ہے
(بانی)

کبھی تھا سنگ گراں، اب ہے گرد میرا وجود
ہوائے وقت کے ہاتھوں بکھرنے والا ہوں
(سید فضل المتین)

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مر گئے
وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھو گئی
(پرکاش فکری)

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو
ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس
(وحید اختر)

جل گیا کس کا شہپر پرواز
روشنی سی ہوئی فضا میں دور
(ظفر حمیدی)

کھو گئے دشت غم میں آخر کار
ہم سفر اس کے نقش پا کی طرح
(عزیز قیسی)

انگارہ بار ریگ ہے میں ننگے پیر ہوں
دشوار ہے پہونچنا مرا گھر تلک مجھے
(عتیق بالش)

اپنے اندر سے ملامت کے اُبلتے حرف کو
بھر کے آنکھوں میں بنا تا ہوں تماشا آشنا
(شمس الرحمٰن فاروقی)

سنا رہی ہے ہوا اپنے ہی سفر نامے
عجیب شور گھنے جنگلوں کے اندر ہے
(کامل اختر)

اپنی آواز ہی سے خوف زدہ
شاخ در شاخ کانپتے پتے
(کیف احمد صدیقی)

سائیں سائیں کرتے ٹیلو. کوئی بات کرو
گیا تم سا ہی ہو نا ہے سنسان مجھے
(مصورؔ سبزواری)

کچھ دور پر بگولوں کی افواج ہیں کھڑی
کوئی بھی شہر میں نہیں کس کو خبر یہ دوں
(شہریار)

گھر جو لوٹے بھی سرِ شام تو کچھ پاس نہ تھا
دن سے پرچھائیں ملی تھی سو کہیں چھوٹ گئی
(شہاب جعفری)

خوف کے کان صداؤں پہ لگائے رکھنا
دن ہو یا رات چراغوں کو جلائے رکھنا
(مظفر حنفی)

مجھے تلاش کریں گے نئی رتوں میں لوگ
جو گہری دھند میں لپٹا ہے وہ جزیرہ ہوں
(راج نرائن راز)

ہزار آسیب اس کی وسعتوں میں گشت کرتے تھے
سمٹ کر چاندنی آنکھوں کے سپنوں میں چلی آتی
(شمیم حنفی)

شاید مڑ کر دیکھنا تیرے بس کی بات نہ ہو
کیوں تجھ کو مشکل میں ڈالوں کیوں آواز بھی دوں
(آزاد گلاٹی)

غزلوں کے چند اور اشعار دیکھئے، ان میں نفسیاتی کشمکش کے مختلف پہلو ابھرتے ہیں:

مرنے کا ڈر، جینا دو بھر لگتا ہے
کیا بتلائیں دن ہیں بڑے عذابوں کے (محمد علوی)

اک سعی رائیگاں ہے شعاعوں کو تھامنا
تاریکیاں ہیں اُن سے کجا معتبر جناب (حمدون عثمانی)

کون سے غار میں دھنس جاتے ہیں منظر سارے
کن خلیجوں میں بھرا شہر اتر جاتا ہے (عتیق اللہ)

ختم ہوا ہر خواب تماشا، راکھ ہوا ہر شہر صدا
دشت ہے ہر سو تنہائی کا ہم کے ہیں ہم بیدار کہاں (کمار پاشی)

زندانِ احتیاط سے باہر نکل کے دیکھ
سرسبز جنگلوں کی ہوا ہے ترے لئے (ظفر اقبال)

دکھائی دیتا نہیں دور دور تک کوئی
سما گیا ہے نہ جانے کہاں کا ڈر مجھ میں (غلام مرتضیٰ راہی)

پرندے فضاؤں میں پھر کھو گئے
دھواں ہی دھواں آشیانوں میں تھا (ابرار اعظمی)

لبوں پہ جم گئی دیوار و در کی خاموشی
تمام شہر تھا ویراں صدا لگاتے کیا (ممتاز راشد)

میرا ہی بدن لیکن بوند بوند کو ترسا
دشت اور صحرا پر ابر بن کے برسا میں (فاروق شفق)

ٹپک پڑوں نہ کہیں میں بھی مثل برگ خزاں
ہوا نہ تھی مگر اندیشۂ ہوا تو تھا (کرشن کمار طور)

کوئی گیا تو ہے عجلت میں ہم سے آگے بھی
تبھی ہے گرد جو راہوں میں سائباں کی طرح (لطف الرحمٰن)

ہم فرار دار تک تنہا گئے
دو قدم تک لوگ ساتھ آئے بہت (وکیل اختر)

یہ دن بھی دیکھنا لکھا تھا میری قسمت میں
اسی کے سامنے میرا یہ حال ہونا تھا (عقیل شاداب)

آئینہ در آئینہ عکس سکوت
تہ بہ تہ پر ہول منظر دیکھئے (سلطان اختر)

اکیلا تھا وہ سب سے لڑ رہا تھا
خدا جانے اُسے کیا ہو گیا تھا (وقار واثقی)

شہر کی گنجان سڑکوں پر پھسلتا جانور
شوخ فطرت کی حسیناؤں کا خوں پیتا رہا (علیم اللہ حالی)

اک سحر بن کے میری نگاہوں پہ چھا گیا
چپ چاپ دل سے بات سی کرتا ہوا بدن (کرشن موہن)

محولہ بالا اشعار میں متنوع ذہنی واردات اور تہ در تہ نفسیاتی کیفیات کا گہرے فنکارانہ شعور کے ساتھ اظہار کیا گیا ہے، ہر شعر داخلی تجربے کی تخلیقی بازیافت پر دال ہے۔ ان اشعار میں علامت استعارہ اور لفظ کی انسلاکاتی شدت کو محسوس کیا جا سکتا ہے گزشتہ ادوار میں ایسے تہہ دار اور علامتی اشعار (مستثنیات کے قطع نظر) خال خال ہی نظر آتے ہیں، اس کمی کی دو وجہیں ہیں، ایک یہ کہ پرانے شعرار کی ساری تخلیقی صلاحتیں تقلید پرستی کی نذر ہو جاتی تھیں۔ غزل جیسی داخلی صنف میں بھی وہ تقلید سے نجات حاصل نہ

کر سکے۔ دوسرے، وہ موضوع شعر کو عام طور پر خارجیت تک محدود
کرتے تھے۔ وہ اپنے لاشعور کے تاریک سمندروں میں شناوری کرنے
کے راز سے واقف نہ ہو سکے۔ جدید شاعری کی خوش قسمتی یہ ہے کہ جدید
نفسیات کے حیرت انگیز انکشافات کی وجہ سے لاشعور کے تاریک غاروں
میں نادر دفینوں کا سراغ لگانے کی لگن میں اضافہ ہوا۔ ساتھ ہی اس
امر سے بھی انکار ممکن نہیں کہ جدید تہذیب نے اس کے لاشعور، میں
بے شمار گھتیاں ڈال دی ہیں۔ اس لئے اس کی دروں بینی بارور ثابت
ہو رہی ہے۔ پرانے شعراء کی دروں بینی ذرا مختلف انداز کی تھی، میر کی
دروں بینی دلّی کی تباہی سے ماخوذ تھی۔ غالب نے روح کے خرابے کا
سفر ضرور کیا۔ لیکن آفرینش کے پیچھے جو ہوشربا پر اسراریت ہے۔
وہ اسے کسی غیبی قوت کے مترادف جان کر اپنا تحفظ کرتے رہے۔
آزاد اور حالی فنکار سے زیادہ مصلح تھے۔ انہوں نے لکھنوی شاعری
کی سطحیت کے خلاف ردعمل کے طور پر فطرت نگاری تو کی۔ لیکن یہ عام
سطح سے اوپر نہ اٹھی۔ نظم طبا طبائی، شوق قدوائی۔ سرور جہاں آبادی۔
وحید الدین سلیم۔ نادر کاکوری اور بعد میں کیفی۔ چکبست اور محروم
نے فطرت اور معاشرت کے مختلف پہلوؤں پر معروضی انداز میں
غور و فکر تو کیا۔ لیکن اُن کے یہاں وہ نفسیاتی، ژرف بینی مفقود ہے
جو جدید ذہن کو آسودہ کر سکے، چند شعراء کے یہاں البتہ بعض ایسی
نظمیں ضرور ملتی ہیں۔ جو داخلی اضطراب سے اپنا ہیولا تیار کرتی ہیں
مثلاً نادر کاکوری کی نظم رات کے بے چین گھنٹے میں شاعر نے داخلی زندگی
کا سفر کیا ہے۔ نظم میں رات کے پچھلے پہر آشفتہ حال شاعر چاند سے

مخاطب ہو کر اپنے ذہنی اضطراب کا حال بیان کرتا ہے۔ انگریزی میں اس نوع کی چند اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں، مثال کے طور پر سر فلپ سڈنی کی ... With How sad steps ۔ اور تھامس ہارڈی کی To The Moon ۔ چاند سے مخاطب ہو کر لکھی گئی ہیں۔ سڈنی کی نظم میں چاند سے مخاطب ہو کر عشق کی ناکامیوں اور حسن کی بے وفائیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ ہارڈی کی نظم میں چاند شاعر کے بدل کی حیثیت سے قوموں کے عروج وزوال اور زندگی کی اصلیت کے بارے میں تفکر آمیز خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ چاند سے متعلق مذکورہ نظموں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ نادر کی نظم اس خلاّقی اور فنکارانہ تکمیل سے بہت حد تک عاری ہے، جو سڈنی اور ہارڈی کی نظموں کا امتیاز ہے۔ نادر کی نظم بیانیہ انداز کی ہے، مثلاً

تحقیق اور تجسّس کے دام میں پھنسا ہوں
وسواس میں گھرا ہوں اوہام میں پھنسا ہوں

کہنے کو ہوں میں فارغ، کہلانے کو ہوں کامل
جو چیز ہے فراغت مجھ کو کہاں ہے حاصل

ان اشعار میں حبس وسواس اور بے اطمینانی کا ذکر ہے۔ وہ فکری نہیں۔ بلکہ جذباتی نوعیت کا ہے۔ اقبال کے یہاں من میں ڈوب کر سراغ زندگی، پانے کا میلان کئی موقعوں پر نمایاں ہوتا ہے۔ کبھی کبھی وہ اپنے "توہمات" میں گھر بھی جاتے ہیں۔ وہ مادّی ترقی کے نتیجے میں روحانی قدروں کی پامالی سے شخصی طور پہ متاثر بھی ہوتے ہیں اور اپنی پوری قوت سے مغربی تہذیب کی یلغار کو روکنے کی سعی

کرتے ہیں۔ اور جب یہ رویہ مصلحانہ روپ اختیار کرتا ہے تو موضوع پر
ان کی شعری گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ اقبال کے بعد، جوش اور دوسرے
زیادہ سے زیادہ خارجی حالات یعنی لوگوں کی سیاسی بیداری کے
تصورات پر قانع رہے، فیض۔ مخدوم۔ سردار جعفری۔ مارکسی فلسفے
کے زیر اثر، سماجی آگہی کے دائرے سے باہر نہ نکل سکے۔ چنانچہ فیض کی
میرے ندیم، چند روز اور، اور موضوع سخن۔ مخدوم کی مشرق
انقلاب اور چارہ گر۔ اور سردار جعفری کی پتھر کی دیوار، جیل کی
رات اور نیند اس کا بین ثبوت ہے۔ میراجی نے جنسی گھٹن کا اظہار
بعض اچھی نظموں مثلاً نارسائی، کٹھور، مجھے گھر یاد آتا ہے، مجاور
میں کیا۔ مگر یہ موضوع بھی سماجی حالات کے دباؤ سے برآمد ہوا تھا۔
مختار صدیقی اپنی نظموں مثلاً رسوائی، کیسے کیسے لوگ، اور منزل شب
کا مواد معاشرتی زندگی سے حاصل کرتے ہیں۔ مجید امجد بھی گرد و پیش
کے حالات سے متاثر ہوتے ہیں۔ زندگی اے زندگی۔ گاڑی میں۔ طلوع
فرض میں گرد و پیش کی زندگی سے اُن کے جذباتی ربط کا پتہ چلتا ہے
مجید امجد غالباً حلقے کے واحد شاعر ہیں جو زندگی کے لمحۂ آخر تک بدلتے
ہوئے حالات سے آگاہ رہے۔ اور جن کی شعری حسیت بیدار رہی۔ اس
کا ثبوت۔ دوام، پھولوں کی پلٹن ایک نظم فراہم کرتی ہیں۔ اسی طرح
حلقے سے وابستہ دوسرے اہم شعراء مثلاً یوسف ظفر۔ قیوم نظر، بھی ماحول
کی بے کیفی اور ناہمواری کو اپنا موضوع شعر بناتے ہیں، اس زمانے میں
البتہ راشد کی بعض نظموں مثلاً رقص۔ خودکشی۔ شرابی میں معاشرتی
سطح سے بلند ہو کر آفاقی سطح پر نفسیاتی الجھن کو محسوس کرنے کا رویہ ملتا

ہے، مجموعی طور پر اس دور کے شعراء گرد و پیش کی زندگی کے فوری نوعیت کے معاملات کے پابند رہے، یہ وہ زمانہ تھا۔ جب فرد اور معاشرے کے درمیان وہ دوری پیدا نہیں ہو چکی تھی، جو حالیہ برسوں میں نمایاں ہو چکی ہے، یہی وجہ ہے کہ شاعری میں نفسیاتی عمق نہیں ملتا، بقول کامو شاعر کو اپنے عہد کی بدنصیبیوں میں حصہ لینے کے ساتھ ہی ان سے اپنے آپ کو توڑ کر الگ کرنے کی بھی ضرورت ہے۔ تاکہ وہ انہیں فنی صورت میں ڈھال سکے۔ غزل کے میدان میں بھی یہ نفسیاتی عمق نہیں ملتا۔ مگر فیض اور فراق کی غزلوں میں (جو یقیناً داخلی تجربے کا اظہار ہیں) بھی جذباتی ارتعاشات کے تھرتھراتے رنگ تو ملتے ہیں، لیکن فکر کی گہرائی اور نفسیات کی پیچیدگیوں کا احساس نہیں ہوتا، اس پس منظر میں، نئی شاعری میں درون بینی اور نفسیاتی پیچیدگی کی بازیافت ایک اہم موڑ کا پتہ دیتی ہے۔"

یہ امر دلچسپ اور قابل توجہ ہے کہ ایسے معاصر شعراء کے یہاں بھی بعض نادر لمحوں میں موجودہ عہد کے شعور کی کشمکش کا احساس آئینہ ہو جاتا ہے۔ جو آج بھی تقسیم وطن سے پہلے کے عمومی اور مروجہ رجحانات مثلاً فطرت پرستی۔ اقبالیات، وطنیت، مارکسیت سے وابستہ ہیں۔ یا غزل میں موضوع و اسلوب کے اعتبار سے روایت کی توسیع میں مصروف ہیں۔ اور (مستثنیات سے قطع نظر) نئی شاعری کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں! چند مثالیں ملاحظہ ہوں!

یا وہ حالت تھی کہ میں شہروں میں بھی رہتا تھا چپ
یا یہ عالم ہے کہ صحرا میں صدا دیتا ہوں میں
(نارش پرتاب گڈھی)

ڈرتا ہوں سانس لیتے ہوئے اس خیال سے
یہ سیلِ تند جسم کی دیوار ڈھا نہ دے
(فضا ابن فیضی)

سسکنے تک اب آپہنچا ہے بڑھتے بڑھتے کربِ سکوت
ہونٹوں پر کیا وقت پڑا ہے تم بھی چپ ہو ہم بھی چپ
(پرویز شاہدی)

مری بینائی مجھ سے چھن نہ جائے
حقائق کے سرابوں میں گھرا ہوں
(اعجاز صدیقی)

پھیل جاتا ہے افق تا بہ افق میرا وجود
مجھ سے بھر جاتے ہیں یہ ارض و سماوات گئے
(جاں نثار اختر)

چھپاؤں کس طرح میں اپنی بے گناہی کو
ہزار چشم گنہگار میری تاک میں ہے
(سلیمان اریب)

جن کو جادے کا نہ تھا علم نہ منزل کی خبر
وہی گم گشتہ ہمیں راہ دکھانے آئے
(جگن ناتھ آزاد)

مثلِ چراغ درد کا ہر لمحہ جل اٹھا
ورنہ تمہیں بتاؤ یہاں روشنی کہاں
(غلام ربانی تاباں)

پوچھتے ہیں بجھتے لمحوں کے کھنڈر ہر شام کو
ہو گئی کیا دل کی وہ شمع خرابہ آشنا (حرمت الاکرام)

زمینیں پاؤں کے نیچے سے نکلی جاتی ہیں
زمیں نہیں ہے تو کس طرح چل رہے ہیں لوگ (جمیل مظہری)

کتنے چہرے ہیں جنہیں وقت مٹاتا ہی نہیں
اک نمائش سی لگی ہے رسن و دار کے پاس (احمد ندیم قاسمی)

ہم نیند کی چادر میں لپٹے ہوئے چلتے ہیں
اس بھیس میں اب ہم سے ملنا ہو تو آجانا (وارث کرمانی)

اگر روشنی کی ضرورت ہے تم کو
تو پھر سگریٹوں کے دھوئیں کا بنایا
یہ مدقوق مہتاب پامال کر دو (اسلام مچھلی شہری)

(یہ برہم نئی نسل)

نئے شعراء کی جرأت فکر اور قوت انکار نے انہیں رسمی شرافت اور پر تصنع شائستگی کے خول کو توڑ کر باہر نکلنے، اور حقائق کا آزادی کے ساتھ سامنا کرنے کا حوصلہ عطا کیا ہے، ماضی کے شعراء روایتی وضعداری کے زیر اثر بہت سی برہنہ اور مکروہ حقیقتوں کو رو بہ رو دیکھنے کی ہمت

سے محروم تھے، اس لئے، وہ بہت حد تک حقیقت کے ادراک سے دور رہے، وہ سامنے پھیلے ہوئے گرجتے سمندر کی طرف دیکھنے (اس میں شناوری کرکے لعل یابی تو در کنار) کے بجائے ساحل پر خالی سیپیوں سے دامن بھرتے رہے۔ وہ مختلف موضوعات۔ مثلاً عشق، زندگی موت، کائنات، رشتے وغیرہ کو رسمی انداز میں برتتے رہے۔ مثال کے طور پر عشق کے بارے میں میر سے لے کر فیض تک نام نہاد تقدس اور شائستگی کا رویّہ رہا ہے۔

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے (میر)

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی (غالب)

میرے آنسو نہ پونچھنا دیکھو
کہیں دامان تر نہ ہو جائے (مومن)

شرم کر شرم کہ اے جذبۂ تاثیر وفا
تیرے ہاتھوں وہ پشیمان جفا ہوتے ہیں (حسرت)

میں یہ بھی کہہ نہیں سکتا بدل گئی وہ نگاہ
وہی ہیں لطف و کرم اب مگر وہ بات نہیں (فراق)

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں + کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں (فیض)

تعجب تو یہ ہے کہ اختر شیرانی کے یہاں سن بلوغ کا جذباتی ابال بھی مصنوعی آداب کے تلے دبا رہتا ہے۔ آج کی رات میں وہ محبوب سے ملاقات میں محسوس کرتے ہیں ؎

یوں تو ہر طرح ادب مدّ نظر رکھنا ہے

اس سے بھی تعجب خیز بات یہ ہے کہ فرائڈ کے جنسی انکشافات کے عہد میں بھی بعض شعرار عشق کی تقدس مآبی پر زور دیتے ہیں، اس ضمن میں سلیم احمد نے اپنے مضمون نئی نظم اور پورا آدمی میں تفصیل سے راشد، فیض، ساحر اور اختر الایمان کی شاعری میں عشق کے سطحی اور محدود معنی کو اجاگر کیا ہے، سلیم احمد ایسے شعراء کو "کسری آدمی" سے موسوم کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں،

"لیکن کسری مخلوق اپنی مسخ شدہ فطرت کے باعث (نفس انسانی) کے عمیق ترین تجربے سے محروم رہتی ہے[1]"

بعینہٖ اردو کے شعرار کا فطرت جیسے بنیادی موضوع کے بارے میں بھی سطحی اور رسمی رویہ رہا ہے۔ ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کے قیام کے بعد شاعروں نے فطرت کو تختۂ مشق بنایا۔ اسماعیل میرٹھی۔ شوق قدوائی۔ سرور جہاں آبادی، کیفی اور محروم نے فطرت کے خارجی مظاہر سے آگے بڑھنے

---

[1] نئی نظم اور پورا آدمی (مطبوعہ نیا دور، کراچی ۱۹۶۲ء - ۱۲/

کی ضرورت محسوس نہ کی۔ وہ فطرت اور انسان کے درمیان کسی
فکر انگیز رشتے کو دریافت نہ کر سکے۔

آزاد:۔

پودوں میں جھومتی وہ درختوں کی ڈالیاں
اور سبز کیاریوں میں وہ پھولوں کی لالیاں
وہ ٹہنیوں میں پانی کے قطرے ڈھلک رہے
وہ کیاریاں بھری ہوئیں، تھالے چھلک رہے
آبِ رواں کا نالیوں میں لہر مارنا
اور روئے سبزہ زار کا دھو کر سنوارنا

(ابر کرم)

حالی!

برسات کا بج رہا ہے ڈنکا
اک شور ہے آسماں پہ برپا
ہے ابر کی فوج آگے آگے
اور پیچھے ہیں دل کے دل ہوا کے
ہیں رنگ برنگ کے رسالے
گورے ہیں کہیں، کہیں کالے

اسماعیل میرٹھی:

مئی کا آن پہنچا ہے مہینہ
بہا چوٹی سے ایڑی تک پسینہ

چلی لو اور سناٹے کی پڑی دھوپ
لپٹ ہے آگ کی گویا کڑی دھوپ
زمیں ہے یا کوئی جلتا توا ہے
کوئی شعلہ ہے یا پچھوا ہوا ہے

کیفی دہلوی :۔

سہانی لغزشیں مستانہ آبشاروں کی
وہ والہانہ لٹک چال جوئباروں کی
تھیں سبز وادیاں ہیروں میں سر پہ اونچے پہاڑ
لدی پھندی ہوئی پھولوں سے جھاڑیاں اور جھاڑ
وہ کہکشاں کی سی پانی کی سبزے میں لہریں
کہ سبز مل پہ تھیں سیماب کی چھٹی لہریں

(بہار کشمیر)

تلوک چند محروم :۔

گلشنِ آفاق میں پھول کھلاتی ہوئی
ناچتی گاتی ہوئی
جلوۂ فردوس کا رنگ جماتی ہوئی
عطر اڑاتی ہوئی
بادِ بہاری چلی

(بادِ بہاری چلی)

ان اقتباسات پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعراء فطرت کا محض رسمی مشاہدہ کرتے رہے، اور عام ذہنی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے ہیں۔ نئی شاعری، زندگی اور فطرت کے بارے میں اس رسمی اور شریفانہ رویّے سے انحراف کرتی ہے۔ وہ تجربے کی اصلیت کو کسی قیمت پر مسخ ہونے یا کرنے کی روادار نہیں، تجربے سے آنکھیں ملانے، اور اسے بے باکی سے برتنے کا انداز، نئے شعراء کے یہاں اس بنیادی آگہی نے عطا کیا ہے۔ جو انہیں کائناتی حقیقتوں سے سامنا کرنے کا حوصلہ بخشتی ہے، رالف میکولن نے اس رویّے کو (Antipoetical strategy) سے موسوم کیا ہے۔ یہ رویّہ، ان کے نزدیک، شریفانہ موضوع کو مسترد کرنے کی ایک صورت ہے۔ عصری شاعری کے کئی نمونوں میں اس رویّہ کا اظہار ملتا ہے۔ عین رشید نے اپنی نظم "شہر" میں، شہر کی بدکاری۔ غلاظت اور بے رحمی کو جرأت مندی سے بے نقاب کیا ہے۔ کہتے ہیں۔

شہر، لوگ کہتے ہیں تو بدکار ہے
اور میں نے خود دیکھا ہے
سرِ شام
تیرے رنگے چہرے والی عورتیں لڑکھڑاتے نوجوانوں کو نگل جاتی ہیں۔

بمل کرشن اشک، نے اپنی نظم "غم۔ اپنا بھی اور سب کا" میں ڈرامائی خود کلامی کے ذریعے انسان اور کتّے کو ایک ہی صف میں لا کر اشرف المخلوقیت کا مذاق اڑایا ہے۔

میرا کتا جب مری آنکھوں میں آنکھیں ڈالتا ہے
سوچتا ہوں میرے بارے میں نہ جانے کیا یہ کتا سوچتا ہوگا

بریخت نے اپنی ایک نظم میں انسان اور حیوان کے ہم رشتہ ہونے کا اعلان کیا۔ کہتے ہیں۔

میں کہتا ہوں، وہ عجیب بودار حیوان ہیں
اور میں کہتا ہوں، کوئی بات نہیں، میں بھی ایک ہوں
(Poor old B. B.)

نئے شعراء کے یہاں رسمی عشق کے نام نہاد تقدس سے انحراف کا رویہ ملتا ہے۔ انہوں نے جنسی آگہی کو بے باکی سے بیان کیا ہے۔ زاہدہ زیدی کی ایک نظم طوفان میں جسمانی وصال کے تجربے کو پیش کیا گیا ہے۔ انہوں نے اس تجربے کی پیش کش میں واقعیت اور بے خوفی سے کام لے کر مصنوعی افلاطونیت کو بے مصرف بنا دیا ہے۔[۲۰]

اور پھر
میرے بالوں میں طوفاں کی انگلیاں
اور ہونٹوں پہ نمکین بوسے
نگاہوں میں سیّال چنگاریاں

Art Affluence, and Alienation[۲۰] ۸۹ ص

میرا عریاں بدن
شوخ موجوں میں لپٹا ہوا
اور نس نس میں
موجوں کی گردش تھی۔

جنسی آگہی کے تجربوں کا بیان عصری شاعری میں ایک مستقل حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اردو شاعری میں جنس شجر ممنوعہ رہا ہے لکھنوی شعراء مثلاً ناسخ۔ رند۔ جرأت۔ امانت۔ جلیل نے جنسی موضوعات کا ذکر تو کیا ہے لیکن ان کے یہاں جنس جیسی نازک چیز شہوت اور عیاشی کے ہم سطح ہو کر رہ گئی ہے۔ اور یہ تجربہ ابتذال کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکا ہے، مثلاً:

کچھ اشارہ جو کیا میں نے ملاقات کے وقت
ٹال کر کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت
(ناسخ)

کھو لئے شوق سے بند انگیا کے
لپٹ کے ساتھ نہ شرمایئے آپ
(رند)

کھینچ کر پہلو میں بوسہ لے لیا
اُن کا وعدہ میں نے خود پورا کیا
(جلیل)

ہاتھ آ گئے میرے شب کو جو وہ اک بات نہ میں نے ان کی سنی
کیا کیا تڑپے کیا کیا مچلے منت سے چھٹے نہ قسم سے چھٹے
(امانت)

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شعرائے جنس کے تجربے کو سطحی طور پر محسوس کیا ہے۔ اور اس کی تخئیلی صورت گری ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ موجودہ صدی میں سب سے پہلے میراجی نے جنس کو سماجی پس منظر میں شخصیت کے شعوری اور لاشعوری محرکات سے آمیز کر کے اسے ایک تخلیقی موضوع کی شان عطا کی۔ وہ لکھتے ہیں۔

"جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت ور برکت سمجھتا ہوں، اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے۔ وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے[1]۔

میراجی نے جنسی موضوع کے تہذیبی اور نفسیاتی پہلوؤں کی طرف توجہ کی۔ ان کی نظموں مثلاً کروٹیں، دھوبی کا گھاٹ۔ اور نارسائی میں تہذیبی ترقی کے زمانے میں ایک ایسے شخص کا المیہ کردار ابھرتا ہے۔ جو جنسی گھٹن کا شکار ہے۔ کروٹیں میں میکانکی تہذیب میں جنسی جذبے کے زوال اور اس کے نتائج کو بے نقاب کیا گیا ہے اس میں ایک مصروف شوہر کا کردار ابھرتا ہے۔ جو بیوی سے جنسی اختلاط کے بجائے چند میٹھی باتوں پر ہی اکتفا کرتا ہے، اور بیوی کی تلملاہٹ اس کے جنسی ردِّ عمل کو ظاہر کرتی ہے۔

میٹھی باتوں کے نیچے جو پاتال ہے۔
اس کی گہرائی سے ایک زہریلی ناگن ابھر آئے گی۔

---

[1] میراجی کی نظمیں ص۱۶۔

عصر حاضر میں جبکہ جنس پر سے رومانویت اور شائستگی کے خول اتر رہے ہیں۔ اور اسے زندگی کی ایک حقیقت تسلیم کیا جارہا ہے، مرد اور عورت میں باہمی محبت اور کشش کی ٹھوس بنیادیں مہیا ہو رہی ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ جن میں جنسی تجربوں کا غیر رسمی اظہار ملتا ہے۔

محمد علوی:

گرم کمروں میں تڑپتی
شہوتوں کی لال آنکھیں
کھڑکیوں سے
شاہراہوں پر گزرتی
لڑکیوں کی نیم عریاں
چھاتیوں پر رینگتی ہیں

(رات آدھی ہے)

ساجدہ زیدی:

آ اداس ایک لمحے کی لذت میں
ہر آرزو کو سمو دیں
ہر آسودگی سے ملائیں نگاہیں
جس میں دو جسم و جاں
ایک ہی شاخ کے پکے پھل کی طرح ایسے ٹوٹیں
کر جیسے

شکست بدن ہی میں تکمیل ہے زندگی کی

(لمحۂ موجود)

بمل کرشن اشک :

دھواں دھار ہونٹوں نے چھاؤنی چھائی تھی
پہلے اُس نے من میں آگ لگائی تھی
پھر جلتے ہونٹوں سے لو بھڑکائی تھی
اس نے اپنے آپ ہی بجلی بجھائی تھی

(اپنا آپ)

ظفر اقبال :

خنجر کی چمک تھی اس بدن میں
دراصل نیام تھی وہ پشواز

کرشن موہن :

تیرگی چھٹ گئی، ہر طرف روشنی بٹ گئی
رات اس نے جو کپڑے اتارے تو پو پھٹ گئی

جدید میکانکی دباؤ انسان کے جبلتی وجود اور اس کی فطری لذتوں پر بھی اثر انداز ہوا ہے۔ چنانچہ جنسی لگاؤ بھی بعض اوقات تھکن، بیزاری اور بوالہوسی کو پیدا کرتا ہے۔ فضیل جعفری نے صحیح لکھا ہے۔

"جنس کے تعلق سے وہ ذہنی آوارگیاں اور جسمانی محرومیاں، جو دراصل جدید تہذیب کے تحفے ہیں۔ نئی شاعری کا موضوع بنی ہیں" ؎

ساقی فاروقی کی نظم سی سبک میں اس کیفیت کی مصوری کی گئی ہے :۔

ایک جہاز کے بارے میں بیٹھا سوچ رہا ہوں
جو لڑکی کل رات مری کیبن میں رہی
اس کی جگمگ ناف کے نیچے بال سنہرے تھے
شارک کی صورت گذر رہی ہے سب میرین کوئی
اور لبوں پر پھیل رہا ہے سی سِک نس کا زہر

نئے شاعروں کے تخلیقی شعور میں تشدید، گہرائی اور پیچیدگی پائی جاتی ہے اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ وہ پہلے سے طے شدہ نظریوں سے نجات حاصل کر کے آزاد انفرادی رویوں سے کام لیتے ہیں۔ پرانے شعراء عام طور پر اس آزادی سے محروم تھے۔ اس کے دو اسباب تھے۔ اوّل، روایتی اور مستعار نظریوں نے انہیں شخصی سطح پر حقیقت کو دیکھنے سے محروم کر دیا تھا۔ دوم، ماضی میں تبدیلی کی رفتار بیحد سست تھی۔ فکر و شعور کو جھنجھوڑنے والی بے باک اور سوکش قوتیں شاعر کے تجربے اور علم سے دور تھیں۔ شاعری انکشافِ ذات کا نعم البدل ہونے کے بجائے محض

؎ نئی شاعری اور جدیدیت (سنگِ خون، جلد ۴۸)

تخئیل آرائی کے مترادف تھی، لیکن اب زندگی اور شاعری کے بارے میں نئے رویّے فروغ پا رہے ہیں۔ اس تبدیلی کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شاعری بندھے ٹکے" موضوعات۔ مثلاً عشق تصوف، اخلاق، انقلاب، وطنیت اور رومانویت کے محدود دائرے سے نکل کر کھلی فضاؤں میں سانس لینے لگی ہے، یہ موضوعات سال خوردہ تھے، اور کوئی رد عمل پیدا کرنے کا قابل نہ رہے تھے۔

تاہم بعض نئے شعراء کے یہاں چند ایسے موضوعات کا اظہار بھی ملتا ہے۔ جو روایتی ہونے کے باوصف تازگی کا پہلو رکھتے ہیں۔ ان موضوعات کا تعلق انسانی فطرت یا جبلّت سے ہے، مثلاً عشق کا موضوع، نئے شعراء میں شاذ تمکنت، وحید اختر، زبیر رضوی۔ بشیر بدر۔ مخمور سعیدی اور شہاب جعفری کے یہاں شخصی سطح پر عشق کے تجربات کا اظہار ملتا ہے۔ شاذ تمکنت اور وحید اختر کے یہاں جدید کاروباری عہد میں عشق کی قدروں اور روابط کی پامالی کا احساس اُبھرتا ہے۔ یہ احساس دونوں کے یہاں افسردگی اور آشفتگی کے احساسات کو خلق کرتا ہے۔ وحید اختر اکثر مقامات پر، شاذ تمکنت کے مقابلے میں وفور جذبات کا سدّباب کرتے ہیں۔ اور تجربے کے غیر شخصی عنصر کو قائم رکھتے ہیں۔

ہم نے تو شغل جنوں چھوڑ دیا، تم بتلاؤ
شہر دلدار کی اب آب و ہوا کیسی ہے (وحید اختر)

مگر اپنا تو بھولی ہی تھی آشفتگیٔ دل
خود رفتہ کو اب در بھی ترا یاد نہیں ہے
(وحید اختر)

مسافر راہ میں ہے شام گہری ہوتی جاتی ہے
سُلگتا ہے تیری یاد دل کا بن آہستہ آہستہ
(شاذ تمکنت)

جیسے پہلوئے طرب میں کوئی نشتر رکھ دے
آج تک یاد ہے تیری نگہِ یاس مجھے
(شاذ تمکنت)

دونوں شعراء کے یہاں عشق کے المیے کا احساس اتنا حاوی نظر آتا ہے کہ زندگی کے دوسرے مسائل و واقعات کا عرفان حاصل کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ پھر بھی بعض اشعار میں عصری حالات کے بارے میں تنفر آمیز رویّے کا اظہار ملتا ہے، یہاں بھی وحید اختر کی سنجیدگی اور شاذ تمکنت کی جذباتیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

وہ کون شخص ہے۔ کیا نام ہے خدا جانے
اندھیری رات ہے کس کو پکارتا ہے کوئی
(شاذ تمکنت)

گھٹائیں آنے لگیں دوریوں کے جنگل سے
گھنیری شام ہے ٹھنڈی ہوا لگے ہے مجھے
(شاذ تمکنت)

حسرت و خواب و تمنا کا وہ ہنگامہ رہا
مدتیں گذریں کہ خود اپنے سے ملنا نہ ہوا (وحید اختر)

کام آیا مرے خوابوں کا لہو بھی کچھ تو
ہم نشینوں کو اندھیرے کا ہوا تو احساس (وحید اختر)

فرد اور معاشرے کے باہمی ارتباط کی شکست کا المیہ احساس خاص کر عشق کے تعلق سے بشیر بدر کے یہاں ملتا ہے لیکن عصری آگہی کا زیادہ بھرپور اظہار ملتا ہے، وہ گہرے مشاہدے اور تخئیل کے ترکیبی عمل سے مصوری کے متنوع نمونے پیش کرتے ہیں۔ اور قاری تحیر اور تاسف کے جذبات میں شرکت کی ترغیب پاتا ہے:

بہار اب کے لہو کے چڑھے سمند کو
قلم کئے ہوئے بازو، بریدہ سر دے گی

چھپے ہوئے بیٹھے تھے ہم اپنے ڈر سے
دروازہ کھول کر چلی گئی شام

نہیں ہے میرے مقدر میں روشنی نہ سہی
یہ کھڑکی کھولو ذرا صبح کی ہوا ہی لگے

خفتہ شجر لرز اٹھے جیسے کہ ڈر گئے
کچھ چاندنی کے پھول زمیں پر بکھر گئے

زبیر رضوی کی غزل عشق اور وفا کے البیلے، معصوم اور بانکے خوابوں

کی شکست کے احساس کو تیز کرتی ہے۔

جانے کیا سوچ کے ہم رک گئے ویرانوں میں
پرتو رُخ بھی نہیں، سایۂ گیسو بھی نہیں

تم سے بچھڑا ہوں تو سینے میں اتر آیا ہے
ایسا سناٹا کسی پیڑ کا پتّا نہ ہلے

عشق کے المیے کے احساس نے زبیر رضوی کے یہاں زندگی کے دوسرے محاسن اور برکات کے چھینے جانے کا احساس بھی پیدا کیا ہے، وہ گہرے احساس زیاں کے شکار ہیں:

اک میں ہی جامہ پوش تھا عریانیوں کے بیچ
مجھ سے مری عبا و قبا کون لے گیا

لوگ لہجے کا سہانا پن، سخن کی نغمگی
شہر کی آبادیوں کے شور میں کھوتے رہے

یہ احساس زیاں مخمور سعیدی کی غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ ان کے یہاں صنعتی ترقی کے نتیجے میں پرانی قصباتی زندگی کی محبت اور معصومیت کے خواب منتشر ہونے کا دکھ اُبھرتا ہے۔

جانے کیوں اب وہ نگاہیں تو کچھ انجان سی ہیں
کس سے ہم پوچھنے جائیں دل گم گشتہ کا حال

دل کبھی زور سے دھڑکا ہے تو چونک اٹھا ہوں
میرے پاس آ کے مجھے تم نے پکارا جیسے

مخمور سعیدی عشق کے یک رخی تجربات کی سطح سے اوپر اٹھ کر بعض اوقات عصری شعور کے بعض پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لاتے ہیں۔

موج در موج یہی شور ہے طغیانی کا
ساحلوں کی کسے ملتی ہے خبر پانی میں

بجھ گئی دل کی روشنی، راہ دھواں دھواں ہوئی
صبح چلے کہاں سے تھے، شام ہمیں کہاں ہوئی

مہمان روشنیو، سخت اندھیرا ہے یہاں
پاؤں رکھنا مری چوکھٹ پہ سنبھل کر دیکھو

دور دریا سے، سُلگتا ہوا اک صحرا ہوں
کب سے اے ابرِ رواں، راہ تری تکتا ہوں

اسی طرح شہاب جعفری بھی غزل کے بعض اشعار میں عشقیہ روابط کی شکست کے احساس کو حسیاتی پیکروں میں سمونے میں کامیاب ہوئے ہیں

میں مسافر ہوں کہاں کا مجھے معلوم نہیں
ہاں بس اتنا کہ مرے گھر کی زمیں چھوٹ گئی

کون موسم ہے کہ پتھر سے لہو رستا ہے۔
خوں بہا مانگے ہے اب دل کی صدا ہم سے بہت

اب میں اک موج شب تار ہوں ساحل ساحل
راہ میں چھوڑ گیا ہے مرا مہتاب مجھے

بانی کے یہاں بھی سماجی رشتوں کے زوال کے نتیجے میں محبت کی شکست کا گہرا احساس ملتا ہے۔ لیکن ان کے یہاں یہ احساس یک سطحی ہو کر نہیں رہ جاتا۔ بلکہ وہ اسے اپنی تخلیقی قوت سے کثیر الابعاد بنا دیتے ہیں۔ بانی خارجی تجربے کو احساس کی تیز آنچ میں پگھلا کر ایک نئے قالب میں ڈھالتے ہیں، وہ عشق کی ناکامی کے تاثر کی توسیع کرکے زندگی کی فنا پذیری۔ اجنبیت، خوف اور دہشت کے جذبات کی مرقع کاری کرتے ہیں، یہ ایک منفرد خوبی ہے اس سے غزل منطقی ربط کی جکڑ بندیوں سے نجات پاتی ہے۔ اور تخئیل کی کھلی فضاؤں میں بال و پر کھولتی ہے۔ منطقی ربط سے گریز کا عمل بمل کرشن اشک کے یہاں بھی ملتا ہے۔ لیکن بانی کے تجربے نسبتاً زیادہ رچاؤ اور تکمیل کا احساس دلاتے ہیں۔ مثلاً:

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

آنکھیں، چہرے، پاؤں سب کچھ بکھرے پڑے ہیں رستے میں
پیش روؤں پر کیا کچھ بیتی، جاکے تماشا دیکھو تم

سرائے پر تھا دھواں جمع ساری بستی کا
کچھ اس طرح کہ کوئی سانحہ بھی ہونا تھا

ذرا چھوا تھا کہ بس پیڑ آ گرا مجھ پر
کہاں خبر تھی کہ اندر سے کھوکھلا ہے بہت

فضا کے ایک بکھرتا گلاب میرے ہاتھ
تماشہ دیکھ رہا ہے وہ میرے ڈھنے کا

بہرحال، یہ مسلم ہے کہ تجربات کی کثرت اور تنوع نئی شاعری کے انفرادی کردار پر دلالت کرتا ہے، چند اشعار نمونتہً درج ہیں جو تنوع تجربات مثلاً فریب شکستگی، تنہائی، ماضی پرستی، اساطیر پرستی، عدم معنویت، خواہش مرگ، اعصابی تناؤ اور تبدیلی پر محیط ہیں۔

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا (ظفر اقبال)

لگا تھا کاغذ آتش زدہ سا وہ چپ چاپ
پڑا جو پاؤں تو اس سے دھواں اٹھا ہے بہت (مصور سبزواری)

رات بھر پاگل ہوائیں، دستکیں دیتی رہیں
بے درودیوار سے اس گھر کے اندر کون ہے (فارغ بخاری)

اب دھول میں اٹے ہوئے رستوں پہ ہے سفر
وہ دن گئے کہ قدموں تلے نرم گھاس تھی (وزیر آغا)

جانے یہ آسیب ہے کس کی صدا کا دربدر
میں یہاں ہوں، میں یہاں ہوں دیدہ ور کوئی نہیں (صہبا لکھنوی)

فرصت کہاں نصیب قیام و قرار کی
ہم لوگ وقت شام درختوں کے سائے ہیں (ناز بیتاب گدھنی)

شہر میں ہم سے کچھ آشفتہ دلاں اور بھی ہیں
ساحلِ بحر پہ قدموں کے نشاں اور بھی ہیں
(زیب غوری)

جو دیکھنا ہو تو آئینہ خانہ ہے یہ سکوت
ہو آنکھ بند تو ایک نقش بھی دکھائی نہ دے
(وحید اختر)

جو اپنی دنیا بسا چکا ہے اُسے بھی مشکل کا سامنا ہے
کہاں سے شمس و قمر اگائے، کہاں سے لیل و نہار لائے
(حسن نعیم)

تیز آندھیوں میں پاؤں زمیں پر نہ ٹک سکے
آخر کو میں غبار کی صورت بکھر گیا
(نشتر خانقاہی)

مری آنکھوں پہ پہرے ہو گئے ہیں
عجب دیوار، پہرے ہو گئے ہیں
(عبدالرحیم نشتر)

بارش کی بوند بوند سے ڈرتا تھا میرا دل
اک ریت کے مکان کا معمار میں بھی تھا
(مخمور سعیدی)

کچھ نہ دیکھو، تھا اپنے یہ اندھا سفر لے جائے گا
پاؤں میں زنجیر ڈالوں گا تو سر لے جائے گا
(بانی)

خود فراموشی ہے یا خود آگہی میں کیا کہوں
میں نے اپنے آپ کو مدت ہوئی دیکھا نہیں (حکیم منظور)

نئے شعراء میں محمد علوی ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ وہ معاصر زندگی کے حالات پر گہری نظر رکھتے ہیں، شاعری میں عصری بحرانی کیفیات کے اظہار کا عمل شاعر کے مزاج اور رویّے سے الگ نہیں ہو سکتا اس لئے اس مشترکہ عصری احساس کے اظہار میں تنوّع کے امکانات برقرار رہتے ہیں۔ محمد علوی گمبھیر اور پیچیدہ اسلوب کے بجائے روزمرہ زندگی کے سادہ اور مانوس کوائف، گھریلو اشیاء اور جانے پہچانے کرداروں کے توسط سے عصری احساس کا اظہار کرتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ مانوس اشیاء کی ہو بہو عکاسی کرتے ہیں، فنکار کے لئے مانوس اشیاء میں بھی حیرت اور ندرت کے پہلو پوشیدہ ہوتے ہیں Gasset کے الفاظ میں "پوری طرح چشم وا رکھنے والوں کے لئے دنیا میں ہر چیز عجیب اور حیرت زا ہے"[1]

محمد علوی معمولی چیزوں میں انوکھا پن دیکھتے ہیں۔ اُن کے مشاہدے میں سادگی، معصومیت اور تجسس کی کارفرمائی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فکری قوت سے محروم ہیں۔ عہدِ حاضر کی المیہ صورتِ حال نے ان کی فکری شخصیت کو بیدار کیا ہے لیکن دوسرے معاصر شعراء مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی، بلراج کومل یا کمار پاشی کی مانند وہ

---

[1] Revolt of the Masses

گمبھیرتا اور سنجیدگی کے رویّے کا اظہار نہیں کرتے، وہ موجودہ کھردرے حالات میں اپنی فطرت میں چھپی ہوئی معصومیت اور تجسّس کی جبلّتوں کی سادگی سے نمائش کرتے ہیں۔ اس طرح، ان کا داخلی ردعمل، خود ضبطی کے تحت، اور اپنے مزاج کی کیفیات کا تحفظ کرتے ہوئے۔ ان کی انفرادیت کو ظاہر کرتا ہے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میاں اپنے گھر سے نہ باہر نکل　　گلی میں کھڑے ہیں کپٹ جھوٹ چھل

جا اب بچے پیدا کر　　اچھا تو شادی کر لی

سڑک پہ چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے اکتا کر

کسی چھت پر مزے میں بیٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں

افواہوں کے
پاؤں نہیں ہوتے لیکن
افواہیں
پھر بھی چلتی ہیں
دوڑتی ہیں
گھر گھر جاتی ہیں
اور اک اک گھر میں
خوشیوں کو / ڈھونڈ ڈھونڈ کر
کھا جاتی ہیں۔

(افواہیں)

لہجے کا یہ غیر سنجیدہ اور ہلکا پھلکا آہنگ نئی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ معاصر انگریزی اور امریکی شاعری میں بھی پاونڈ۔ ایلیٹ کی گمبھیر علامتی شاعری سے انحراف کے نتیجے میں کئی شعراء کے یہاں سادہ اور قابل فہم اسلوب میں روزمرہ کی اشیاء اور واقعات کی مدد سے مختلف عصری موضوعات کا اظہار ملتا ہے۔ ان شعراء میں رچرڈ وِلبر۔ اسابلا گارڈنر ڈینیز لیورٹاف اور ایلزبیتھ بی شب قابل ذکر ہیں۔ اردو میں ظفر اقبال پرکاش فکری اور فضل تابش کے یہاں بھی اس نوع کا آہنگ ملتا ہے۔ مانوس اشیاء میں انوکھے پہلوؤں کی دریافت اِن کے یہاں مشاہدے کی تازگی پر دال ہے۔

ہاتھ آنکھوں پر رکھے گھر سے نکلتا ہوں ظفر
کیا بتاؤں کوچہ و بازار کا کیا رنگ ہے
(ظفر اقبال)

کمرے میں آکے بیٹھ گئی دھوپ میز پر
بچوں نے کھلکھلا کے مجھے بھی ہنسا دیا
(فضل تابش)

دھوپ کھڑکی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں
(پرکاش فکری)

لیکن محمد علوی کے مزاج کی شمس الرحمٰن فاروقی کے لفظوں میں غیر گمبھیرتا ہمیشہ قائم نہیں رہتی۔ کبھی کبھی معصومیت، سچائی اور سادگی کو مادی قوتوں کی جارحیت اور تشدّد کا شکار ہوتے دیکھ کر وہ گہرے تفکر میں

ڈوب جاتے ہیں، اور ان کے لہجے میں ویسا ہی المیہ وقار پیدا ہوتا ہے۔ جو بعض دوسرے شعرار مثلاً پرکاش فکری کے یہاں ہلکے پھلکے انداز سے انحراف کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، پرکاش فکری عصری حسیّت کی زہرناکی سے محفوظ نہیں رہتے، کہتے ہیں۔

عجب واقعہ کل سویرے ہوا
مرا عکس شیشے میں رونے لگا

زمیں یہ آگ اُگلنے لگے تو کیسا ہو
ہر ایک شہر جو چلنے لگے تو کیسا ہو

محمد علوی کی غزل میں کبھی کبھی ہلکا پھلکا انداز سپاٹ اور بے رس ہوجاتا ہے۔ تاہم کئی اشعار میں وہ اپنے تجربے کو بے تصنع انداز میں اظہار کر پاتے ہیں۔

کوئی اپنے گھر سے نکلتا نہیں
عجب حال ہے آج کل شہر کا

کھڑے ہیں بے برگ سر جھکائے
ہوا درختوں کو چر گئی ہے

گھر میں کیا آیا کہ مجھ کو
دیواروں نے گھیر لیا ہے[۱]

---

[۱] پہنچے جو گھر تو پاؤں میں زنجیر پڑ گئی
ہم لوگ تیز دھوپ کے احسان مند ہیں
(کرشن کمار طور)

وہاں کے لوگ بھی کتنے عجب تھے
عجب لوگوں میں گھر کے رہ گیا تھا
مکینوں سے خالی مکاں تھے یہاں
درختوں پہ روتے ہوئے بوم تھے

ایک نظم اگر میں ہوا تو کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ اس نظم میں کفایت لفظی اور پیکر کی مدد سے احساس تنہائی کو ابھارا گیا ہے۔

میرے سامنے
میری تنہائی
دیوار بن کے کھڑی ہے
تو کیا میں اُسے چاٹ جاؤں
مگر اس طرف بھی
اگر میں ہوا تو

ایک رات بارش کی میں مخاصمانہ حالات میں ایک حساس فرد کی اپنی ذات میں گمشدگی کی کیفیت کو پیش کیا ہے۔

آدھی رات
ہوا کا شور
ٹین کی چھت پہ
بارش کے قطروں کا شور
گھر کے اندر

گم سم ہیں
باہر کتے بھونکتے ہیں

محمد علوی کے یہاں دو اور قابل ذکر موضوعات کا اظہار ملتا ہے، اوّل اُن کے یہاں ہندوستانی معاشرت کے پس منظر میں جنسی دباؤ کا اظہار ملتا ہے۔

سنوں بند کمرے کی سرگوشیاں
کواڑوں کی درزوں سے جھانکا کروں

لیکن بعض نظموں میں انہوں نے سماجی اور تہذیبی موانعات کو ٹھکرا کر اپنی فطری آزادی اور تجسّس کو برقرار رکھ کر اس شجر ممنوعہ کو ہاتھ لگایا ہے۔ ~~نیند آئے تو~~ میں کہتے ہیں۔

ننگی کالی جشن کو
آنکھ مار کے پاس بلاؤں
موٹے ہونٹوں کا
لمبا تگڑا بوسہ لوں

جنسی جذبے کا یہ آزادانہ اظہار ظفر اقبال اور فضیل جعفری کے یہاں بھی ملتا ہے۔ محمد علوی کے نزدیک عشق۔ جنس۔ جسم یا عورت کے مترادف ہے۔ وہ فضیل جعفری یا اشک کی طرح عشق کی تکمیل میں یقین رکھتے ہیں۔ ادغام یا تکمیل کا یہ رویّہ انہیں تبوراتی ہونے سے بچاتا ہے۔

دوسرے، اُن کے یہاں قدیم زمانے کی سادہ، فطری اور وحشی زندگی (جو فراغت آرام اور محبت کی ضامن تھی) کی طرف مراجعت کا رجحان ملتا ہے، مراجعت کے اس رویّے میں بھی ان کا تحیّر آمیز جذبہ برقرار رہتا ہے۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ قاری کو روایت کی جکڑ بندیوں سے آزاد کر کے حیاتی زندگی کی فطری معصومیت سے آشنا کراتے ہیں۔ وہ تہذیبی تکلفات سے گلو خلاصی کر کے قدیم ایام کی فطرت سے ہم آہنگ اور امکانات سے بھرپور زندگی کی احیاء کرتے ہیں: چنانچہ: مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ اور نیند آئے تو میں اس رجحان کا اظہار ملتا ہے۔

مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ
جو کانچ جیسے
چمکتے ہوئے پانیوں میں گھرے ہیں
تو ممکن ہے میں
اور کچھ جی لوں
کہ شہروں میں اب
میرا دم گھٹ رہا ہے۔

(مجھے اُن جزیروں میں لے جاؤ)

ایک چھوٹا سا لکڑی کا گھر
اور آنگن میں پھرتی ہوئی مرغیاں
بیچ میں ایک کنواں

اور چاروں طرف کھیت ہی کھیت
کھیتوں میں اک راستا ہو
اور رستے پر
اک پیڑ کی چھاؤں میں
وقت سستا رہا ہو

(ایسا ہو)

محمد علوی کی دو کمزوریاں بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی بعض ہلکی پھلکی نظمیں سپاٹ اور سطحی ہو کر رہ گئی ہیں۔ دوسرے اُن کے یہاں لفظ و بیان کے انسلاکاتی امکانات نہیں ابھرتے۔ ان کی بعض مختصر نظمیں، البتہ، اختصار اور ارتکاز کی بناء پر بجلی کی طرح کوند جاتی ہیں۔ ان نظموں میں ان کا شعری شعور بیدار نظر آتا ہے۔ مختصر نظم حالیہ برسوں میں خاصی مقبول ہوتی جا رہی ہے۔ مختصر نظم کی روایتی اصناف مثلاً قطعہ یا رباعی، اقبال، جوش، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش اور اختر انصاری کے یہاں مخصوص وسیلۂ اظہار رہی ہیں۔ لیکن مختصر نظم کے جو نئے نمونے محمد علوی، منیر نیازی، شہریار، یا ان سے پہلے خورشید الاسلام کے یہاں ملتے ہیں۔ وہ روایتی مختصر نظم سے دو باتوں میں مختلف ہیں۔ اوّلاً۔ یہ نظمیں تحرک اور نمو رکھتی ہیں۔ جو تجربے کا لازمہ ہے۔ ثانیاً یہ کسی طے شدہ پیٹرن یا بحر و اسلوب کی پابند نہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں

محمد علوی:

شکستہ مکانوں کے نیچے
اندھیرا کھڑا تھا
نئے سال کا زرد سورج
محلے کے گھورے پہ
اوندھا پڑا تھا

(نئے سال کا سورج)

منیر نیازی:

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے "کون"
میں کہتا ہوں "میں"
"کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو"
اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(صدا بصحرا)

شہریار:-

مائل بہ کرم ہیں راتیں
آنکھوں سے کہو اب مانگیں
خوابوں کے سوا جو چاہیں

(ایک نظم)

وزیر آغا بنیادی طور پر مشینی تہذیب اور شہری زندگی کے بے رحمانہ دباؤ سے انسان کی سادہ و معصوم شخصیت کے انہدام کے المیئے کے شاعر ہیں۔ یہ المیہ انسان کو جنگلوں کو چھوڑ کر آہنی شہروں میں پیش آیا ہے، وزیر آغا اس ذہنی کشمکش کا بھی گہرا احساس رکھتے ہیں جو خارج اور داخل کے تصادم کا نتیجہ ہے، اور جو شخصیت کو پارہ پارہ کرتی ہے۔ انہیں یہ خوف برابر پریشاں کرتا ہے کہ فطرت کی ہر شئے مثلاً سمندر۔ پیڑ، پگڈنڈی، جزیرے۔ بادل۔ پنچھی، دھرتی، جن سے ان کا قلبی لگاؤ ہے۔ شہری تہذیب کے دھویں کی زد میں آرہی ہے۔ اس صورت حال نے شاعر کو غیر معمولی جذباتی اور نفسیاتی تشنج میں گرفتار کیا ہے، فراز کوہ کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

قبروں کے ڈھیر، ملبے کے انبار جا بجا
نیزوں کی طرح اکڑے ہوئے آہنی شجر
مغرب سے آفتابی شعاعوں کی برچھیاں

اسی قبیل کی ایک نظم سرپھرا ہے، اس میں طنز اور درد کی آمیزش ملتی ہے۔

جلے خشک پتوں
کڑی دھوپ میں گھاس کے سوکھے تنکوں
ادھڑی ہوئی کول کی گرم سڑکوں
کے بکھرے ہوئے سنگریزوں میں روئیدگی ڈھونڈتے ہو
عجب سرپھرے ہو،

کوہ ندا میں وزیر آغا نے ایک جدید شہر میں صبح کے وقت کی مسخ شدہ تصویر ابھاری ہے، اور سائرن، سیٹی، بوگی، انجن اور گھڑی وغیرہ کی علامتوں سے صنعتی تہذیب کی یلغار کو نمایاں کیا ہے اور ایک حساس فرد کے ردعمل کو ظاہر کیا ہے:

پھر چمکیلی مل کا سائرن
ایک غلیظ ڈرانے والی تند صدا کے روپ میں ڈھل کر
دیواروں سے ٹکراتا ہے۔
اور گلیوں کے
تنگ اندھیرے باڑے میں کہرام مچا کر
بھیڑوں کے گلے کو ہانک کے لے جاتا ہے
پھر انجن کی برہم سیٹی
میخ سی بن کر میرے کانوں میں گڑ جاتی ہے۔

وزیر آغا کی شاعری میں یہ المیہ بار بار ابھرتا ہے، چنانچہ تہذیب اجنبی۔ اجڑتا شہر اور سر راہ اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ وزیر آغا کی طرح، منیر نیازی بھی صنعتی شہروں کے پھیلاؤ کے نتیجے میں گاؤں اور قصبوں کی خاموش، سیدھی سادھی اور پرسکون زندگی کے اکھڑنے اور بکھرنے کے درد کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں وہ مایوس ہو کر بھی جدید شہروں کی میکانکی اور پرشور بھیڑ میں دیہات کی سادہ و معصوم زندگی کے خواب دیکھتے ہیں لیکن یہ خواب پگھل کے رہ جاتے ہیں۔ اور پھر ان کی شاعری میں مشینی جارحیت کے خلاف

غم، احتجاج اور درد کے جذبات ابھرتے ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات دیکھئے۔

یاد آتی ہیں باتیں کتنی
بیٹھ کے اس ساحل پر
ایک بے مقصد عمر کے قصے
بوجھ ہیں جواب دل پر

(ایک عالم سے دوسرے عالموں کا خیال)

ہے یہ اُن کی زندگی کے روگ کا کوئی علاج
ابتدا ہی سے ہے شاید شہر والوں کا مزاج
اپنے اعلیٰ آدمی کو قتل کرنے کا رواج
مارنے کے بعد اس کو دیر تک روتے ہیں وہ
اپنے کردہ جرم سے ایسے رہا ہوتے ہیں وہ

(شہر کو تو دیکھنے کو اک تماشا چاہیئے)

اڑا غبار ہوا سے تو راہ خالی تھی
وہ شخص کون تھا اس میں غبار کس کا تھا۔

لیکن شہری زندگی کی میکانکی جبریت کے خلاف دونوں شعراء مختلف ردعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ وزیر آغا قدیم دھرتی کی سادگی اور حسن کی تباہی کو صنعتی دور کی ایک نہ ٹلنے والی آفت تسلیم کرتے ہیں اور اس تباہی کو

ذاتی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ اس کے برعکس منیر نیازی شہروں کی پرشور بھیڑ میں بھی دیہاتی زندگی کے گم شدہ خوابوں کی تلاش کرتے ہیں۔ چنانچہ جنگ کے سائے ہیں، جنت ارضی کا خواب اور موسم سیر تنہائی، میں آئندہ کا خیال اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ دیہات کی بھری پری زندگی کے انتشار اور تباہی کا احساس زاہد ڈار کے یہاں بھی ابھرتا ہے وہ محسوس کرتے ہیں۔ کہ صنعتی ترقی دیہاتی زندگی کی راحت کو غارت کرتی جارہی ہے، ایک ویران گاؤں میں زاہد ڈار نے اس موضوع کی عکاسی کی ہے۔

آج ویراں مکانوں میں ہوا چیختی ہے۔
دھول میں اڑتے کتابوں کے ورق ۔

وزیر آغا اپنی بعض نظموں میں اپنے موضوع کو شعوری طور پر استعارہ یا علامت کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ دوسری خامی یہ ہے کہ ان کی شاعری میں کئی مقامات پر اسلوب کی ناہمواری اور کھردراپن ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے موضوع کو مکمل طور پر تحلیل نہیں کرپاتے، لیکن ان کی غزل میں روایت کے اثرات کے اثر و نفوذ کی شائستگی ملتی ہے، چند شعر ملاحظہ ہوں۔

تو گم پڑا ہے اپنے خیالوں کی دھول میں
میں کیوں تجھے تلاش کروں پھول پھول میں

منظر تھا مگھ اور طبیعت اداس تھی
ہر چند تیری یاد مرے دل کے پاس تھی

پگھل چکا ہوں تمازت میں آفتاب کی میں
مراد جو بھی اب میرے آس پاس نہیں
وہ تشنگی ہے کہ دکھتے ہیں میرے ہونٹ اگر
پلک سے اوس کا قطرہ ہمک کے آتا تھا

وزیر آغا کے آرٹ کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ ٹھوس پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں۔ وہ اپنی خوردبینی آنکھ سے باریک تفصیلات کا مشاہدہ کرتے ہیں۔

وزیر آغا فلسفیانہ سطح پر دھرتی کے زوال پر بھی غور و فکر کرتے ہیں۔ یہ تفکر اُن کے لئے کرب انگیز ثابت ہوتا ہے، اس سلسلے میں ان کی نظم آخر شب قابل ذکر ہے جس میں رفتار عمر اور رفتار وقت غیر محسوس طریقے سے زندہ قوتوں کو زوال اور عدم کی سمت لے جاتی ہے، نظم میں انسانی جسم (جو زوال کے تصور کی تجسیم ہے) سفید کہرے میں ڈھل جاتا ہے۔

کمر شکستہ، نحیف و بے بس، اداس راہوں پہ چل رہا ہوں
سفید کہرے میں ڈھل رہا ہوں

زوال کی مرقع کاری ان کی ایک اور نظم میں ملتی ہے۔ اس میں بھی عہد شباب کے خاتمے پر بوڑھاپے کی بھیانک تصویر ابھرتی ہے!

میرے ہونٹوں پہ کف
میرے رعشہ زدہ بازوؤں سے لٹکتی ہوئی گوشت کی دھجیاں
اور لاکھوں برس کا بڑھاپا۔

جو مجھ میں سما کر مہکنے لگا ہے۔

(نظم)

بوڑھاپے اور موت کا احساس عصری شاعروں میں بار بار در آتا ہے۔ ایلیٹ کی FOUR QUARTETS اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔ اس میں ایلیٹ نے بوڑھاپے کے اذیت ناک احساس کی مصوری کی ہے۔ بوڑھاپے اور موت کے موضوعات امریکی شاعر تھیوڈور روتھکے کے یہاں بھی تواتر کے ساتھ ملتے ہیں۔ اس کے مجموعے در دس فار دی ونڈ میں پانچ نظموں پر مشتمل ایک نظم میڈیٹیشنز آف این اولڈ وومن میں ان موضوعات کی مصوری کی گئی ہے لیکن وزیر آغا، ایلیٹ اور تھیوڈور روتھکے تینوں کے یہاں ان موضوعات کے برتاؤ میں انفرادی نقطۂ نگاہ کو دیکھا جا سکتا ہے۔ وزیر آغا بوڑھاپے اور موت کو ایک ناگزیر اور ناقابل علاج زوال سے تعبیر کرتے ہیں۔ ایلیٹ زوال سے بچنے کے لئے مناجات اور نفس کشی کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ اور تھیوڈور روتھکے زوال سے پہلے کے تجربات (جو خوشیوں اور مایوسیوں دونوں پر محیط ہیں) پر غور و فکر کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں کہرا، راکھ دھول خشک پتے، سائے، ریت اور پتھر موت کے پیکر بن کر ابھرتے ہیں۔ ساقی فاروقی کی ایک نظم زوال میں برف زوال کی علامت بن کر ابھرتی ہے اور شعور کی کربناکی کا احساس دلاتی ہے۔

روح کی اوٹ میں پرچھائیں کوئی پھرتی رہی

برف ذی روح نباتات پہ فالج کی طرح گرتی رہی

باقر مہدی اُن چند شعراء میں سے ہیں، جنہوں نے ابتدا میں زندگی کے (اجتماعی سطح پر) بہتر ہونے کے خوش آئند خواب دیکھے تھے لیکن ۱۹۴۷ء کے تاریخی موڑ پر یہ خواب بکھر گئے۔ باقر مہدی بڑی ہمت سے اپنے عہد کی سچائیوں کا سامنا کرتے ہیں، اور بعض لمحات میں احساس ہوتا ہے۔ کہ ان کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو گئی ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں بدظنی تشکیک۔ تھکن اور بے معنویت کی کیفیات نظر آتی ہیں اور ایسے لمحوں میں وہ اپنے دور کی سچی آواز بن جاتے ہیں۔ چنانچہ گوڈو، ایک دوپہر، احساس جرم اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ گوڈو میں بیکٹ کے علامتی کردار کے بے سود انتظار سے متاثر ہو کر انہوں نے خوابوں کی شکست کے المیے کا موثر بیان کیا ہے۔

یہ انتظار مسلسل یہ جاں کنی یہ عذاب
ہر ایک لمحہ جہنم ہر ایک خواب سراب

تھکن۔ جمود اور بے معنویت کی مصوری کا ایک نمونہ ملاحظہ ہوں:

دھوپ پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
جنس ہے ایسا دل تک بے آواز دھڑکتا ہے
راجا بائی ٹاور کی بڑی گھڑی رکی پڑی ہے۔
رگ رگ میں ایک تھکن بے معنی سے درد کے ساتھ بہتی ہے۔

(ایک دوپہر)

فاشزم، سرکس کا ایک منظر اور آخری چیخ کی جستجو میں اس قبیل کی اچھی نظمیں ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں کاروباری زندگی میں عشق کی

ناکامی کی اذیت کا احساس موجود ہے، چنانچہ ایک اجنبی نیم پاگل سا، نئی آرٹ گیلری میں، نقش ونگار اور قطرہ قطرہ تیزاب اس سلسلے میں قابل مطالعہ ہیں۔

باقر مہدی کی فکر کا ایک اور پہلو اس وقت آئینہ ہو جاتا ہے جب وہ زندگی میں ہر آدرش کی شکست کا احساس کر کے بھی زندہ رہنے پر اصرار کرتے ہیں یہ رویّہ ان کی فنکارانہ ہوش مندی کے تعلق سے قابل فہم نظر آتا ہے۔ وہ زندہ رہنے پر اصرار کر کے دراصل زندگی کی بے معنویت کے پس منظر میں اپنی آگہی کی سچائی اور معنویت پر اصرار کرتے ہیں۔ یہ آگہی پذیر ہونے کے باعث زیادہ اہمیت حاصل کر جاتی ہے۔ یہی آگہی زندگی گوارا بناتی ہے اور اسی سے تخلیق کے سرچشمے پھوٹتے ہیں۔ ریت اور درد میں موجودہ دور کے ویرانے میں چشمۂ درد، تخلیقی آگہی کی علامت بن جاتا ہے۔

ریت کے تودے فضاؤں میں اُڑے جاتے ہیں۔
اور رقص ہو کے کہوں
زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے۔

سوالوں والی ایک توجہ طلب نظم ہے اس میں ایک دوست کی خودکشی پر ان کے ردعمل کا اظہار ہے، وہ "بیداری" سے محروم ہونے کے روادار نہیں۔

میں نا زندگی بھی ایک مسلسل جاں کنی ہے۔
پھر بیداری تو ہے۔

ان کی نظموں میں آوازوں، رنگوں، سایوں اور روشنیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ لیکن یہ دنیا حسیاتی آسودگی نہیں دے سکتی، اس لیے کہ یہ ایک بحرانی ذہن کی پیدہ کردہ ہے، جہاں رنگ، سائے، آوازیں اور روشنیاں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں۔ اور حسیات میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ تجربے کا یہ انتشار اور بے ترتیبی ان کی نظموں کی ہیئت پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ باقر مہدی کی شخصیت میں اضطراب اور تحرک ہے۔ اضطراب اور تحرک کا یہ احساس منیر نیازی کی غزلوں میں بھی آئینہ ہو جاتا ہے۔ وہ گمشدگی اور بے بسی (جو خلیل الرحمٰن اعظمی کی تقدیر بن چکی ہے) کے بجائے اضطراب اور سیمابیت کا اظہار کرتے ہیں۔

لئے پھرا جو مجھے دربدر زمانے میں
خیال تجھ کو دل بے قرار کس کو تھا

وہ چمکتا برق کا دشت و در و دیوار پر
سارے منظر ایک پل اس کے اجالوں میں رہے

بیچارگی اور لاچاری کا احساس فضیل جعفری کے بعض اشعار میں ابھرتا ہے، مثلاً!

روز و شب چلتے ہیں لیکن نہیں پاتے ڈر کو
ہائے یہ دور، کہ اب اپنے ہی سائے ہوئے لوگ

یہ احساس اپنی مختلف شکلوں میں عزیز قیسی، بشر نواز اور صہبا وحید کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔ عزیز قیسی کے یہاں یہ احساس حزنیہ رنگ

اختیار کرتا ہے۔

کھو گئے دشتِ غم میں آخرکار
ہم سفر اس کے نقشِ پا کی طرح

بشر نواز کے یہاں یہ احساس اذیت کوشی میں تبدیل ہوتا ہے، ان کے مشاہدے میں تازگی ہے۔ وہ جہاں توضیح سے کنارہ کر کے ابہام کو راہ دیتے ہیں۔ وہاں معنویت کے امکانات قوی تر ہو جاتے ہیں۔

کون ہے یہ جو سسکتا ہے سدا سینے میں
کون ہے جس نے مرے خون پہ پلنا چاہا

اس سے الگ بھی عمر تو کٹ ہی گئی مگر
ایک ایک پل کے بوجھ سے دکھتا ہے انگ انگ

تحریر مٹ نہ جائے کہیں دیکھ کے چلئے
ہر موج نے ساحل پہ کوئی گیت لکھا ہے

جانے وہ کون ہے جو رات کے سناٹے میں
کبھی روتا ہے، کبھی خود پہ ہنسا کرتا ہے

بشر نواز کے مقابلے میں صہبا وحید کے یہاں تجربہ بات کے اظہار میں ایک عمومی انداز کارفرما ہے ان کے اسلوب میں ایک طرح کی انفرادی صلابت ہے۔ جس نے اسے اس نرمی اور سادگی سے محروم کر دیا ہے۔ جو خلیل الرحمٰن اعظمی کی مستقل خصوصیت ہے۔

موڑ کے بائیں طرف ہے سنگ اندازوں کا شہر
دل سا آئینہ نہ لے جا شیشہ گر کوئی نہیں

ویرانِ رہ گذر پہ اڑتی ہے رہ و زرِ خاک
اب تک مری تلاش میں بادِ شمال ہے

جن کو تلاش تھی تری پتھر میں ڈھل گئے
جیسے کہ تیرا شہر ہو جادو گروں کا شہر

لیکن باقر مہدی کے یہاں (اپنے معاصرین کے خلاف) تحرک اور اضطراب اپنی انتہا پر پہنچ کر بغاوت اور تلخ نوائی میں ڈھل جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ماحول کی جبریت کے آگے ہتھیار ڈالنے کے بجائے آخری دم تک اس سے ٹکرانے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ اور ٹوٹ پھوٹ کر بھی اپنے وجود کا اثبات کرانا چاہتے ہیں۔ یہ احساس ان کی غزل میں بھی آئینہ ہو جاتا ہے۔

جلتے ہوئے پتھر کے دھواں دھار شہر ہیں
شب خون کسی صبح کو پھر مار شہر ہیں

جلے ہیں تلخ نوائی میں ہونٹ، ہاتھ، قلم
میں کیسے عہد کروں، کیسے تجھ کو پیار کروں

لاوا انگل کے ذہن سے سڑکوں پہ آگیا
یہ روشنی کہیں کسی تنویر میں نہیں

پھول کو ریت میں کھلتا دیکھوں
کانٹے کانٹے پہ مچلتا دیکھوں

باقر مہدی کے ذہن کی تیزی ان کے اسلوب کو ایک انفرادی کا رنگ

عطا کرتی ہے۔ لیکن اس میں جگہ جگہ نثری ٹکڑے دخیل ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی نظر صرف چند عشقیہ، سماجی اور سیاسی مسائل ہی پر مرکوز رہتی ہے۔

عصری حسیت کے مختلف ابعاد کی نشاندہی کئی اور شعراء کی تخلیقات میں کی جا سکتی ہے۔ ان میں بلراج کومل، شہریار، کمار پاشی، شمس الرحمٰن فاروقی، قاضی سلیم، عمیق حنفی اور ندا فاضلی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ بلراج کومل کی عصری حسیت، ٹھوس پیکروں اور متحرک استعاروں میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ نکرد احساس کے بکھرے بکھرے لمحوں کی تجسیم کرنے پر قادر ہیں۔ ان کے کلام میں بازی رجحان درد اور یاسیت کا ہے، جو ایک فرد کو جدید میکانکی معاشرے میں اپنی بے چہرگی کے نتیجے میں برداشت کرنا پڑتا ہے۔ ان کی نظموں میں اس بنیادی احساس کے مختلف رنگ بکھرتے ہیں:۔۔۔

ہم اجنبی تھے شہر میں، ہمارا کون تھا وہاں
قطار در قطار سامنے تھے ان گنت مکاں
مگر ہمارے سر پہ چیختا رہا تمام شب سیہ مہیب آسماں
کنستروں، غلیظ خالی بوتلوں کے درمیاں
سحر ہوئی تو ہم خفیف دھوپ سر پہ اوڑھ کر
تھکے ہوئے تھے سو گئے
کثیف تھا وہ خواب جس کی دلدلوں میں کھو گئے۔

(سائے کے ناخن)

اہلِ نصیب ان کے بے اماں مکیں
مرے ہی ہم نفس، وفا شعار وہ عزیز تھے
جو سادگی سے کوئی مشتہر فریب کھا گئے

(ایمبولنس)

اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا
خریدا گیا تھا، جہاں سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب
وہاں کون تھا؟ اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا
(سرکس کا گھوڑا)

یخ بستہ ہوا کی زد میں، صرف منتظر
کچھ اس طرح سے منجمد ہے
شعلۂ احساس کی گرمی سے بھی
ہرگز پگھل نہیں سکتا

(حلقۂ آزار)

بلراج کومل کی نظموں میں عصری شعور کبھی کبھی نفسیاتی ردعمل کو تحریک دیتا ہے۔ مثلاً بہ حلقۂ آزار میں نئی نسل کی جذباتی بے حسی انتظارِ مرگ میں ڈھل جاتی ہے۔

یہ مرگ سمت رہ کے منتظر ہیں
قطرہ قطرہ گر رہے ہیں

وقت کے تیرہ سمندر میں

بلراج کومل کا سب سے بڑا موضوع سماجی روابط کی شکست ہے یہ شکست ان کے یہاں دل کے رشتوں کی شکست کے مترادف ہے جو شدید مایوسی کو راہ دیتی ہے اور ان کے خلوص کا پتہ دیتی ہے، لیکن ان کی سب سے بڑی کمی یہ ہے کہ وہ معاشرتی حدود میں اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اور وسیع تر مسائل کے بارے میں نہیں سوچتے۔ اس لئے ان کے لہجے میں سنجیدگی کے باوصف تعمق کی کمی کھٹکتی ہے۔ بلراج کومل کی ایک خامی یہ ہے کہ وہ تمام الفاظ خاص کر فارسی الاصل الفاظ اور تراکیب کو شعری خیال کے سیّال میں تحلیل نہیں کر پاتے، اس لئے معنی و مفہوم کی لکیریں دائرہ در دائرہ ہونے کی بجائے بکھرتی نظر آتی ہیں۔ اور نظم پڑھ کر وحدت تاثر کا انتظار رہتا ہے۔ ان کے یہاں مفکرانہ سطح پر ذات کی طرف مراجعت کا رجحان بھی نمایاں ہے۔ لیکن یہ رجحان کسی شدید آگہی کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔ وہ "دل کے باہر دوڑتی جلتی ہوئی۔ اک دوسری کو کاٹتی قوسوں کا شور" سن کر دل کے اندر مراجعت کرتے ہیں۔ اور آسودگی پاتے ہیں:۔

دل کے اندر خامشی ہے آؤ سو جائیں یہیں
دل کے اندر قرب کی آسودگی ہے / آؤ کھو جائیں یہیں

نئے شاعروں میں شہریار اس لحاظ سے ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ ان کی اکثر نظمیں گہرا تخلیقی رنگ رکھتی ہیں، اُن کے یہاں وزیر آغا باقر مہدی اور بلراج کومل کے خلاف، خارجی زندگی سے تجربات اخذ کرنے کے رجحان کے بجائے اپنی تخلیقی حسیّت کی دریافت کا عمل کارفرما

ہے۔ اس لئے انہیں موضوع کی تلاش اور اس کی تحلیل کی زحمت سے نہیں گذرنا پڑتا۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ وہ حقیقت کو خواب میں بدلتے ہیں واقعہ یہ ہے کہ ان کے یہاں خواب ہی شعری حقیقت میں منتقل ہوتے ہیں۔ چنانچہ ان کی نظموں کا پہلا ہی مصرعہ، قاری کو حقیقی زندگی سے الگ کرکے ایک پراسرار اور خوابناک فضا میں پہنچا دیتا ہے۔ جہاں اس کے لئے ہر شے اجنبی ہے، حیرت زا۔ فسوں پرور ۔ اور شاعر کے ساحرانہ عمل کے تحت وجود میں آتی ہے۔ حرکت کرتی ہے، اور نمو پذیر ہوتی ہے، خوابناکی کا یہ رویہ رومانوی رویے سے بالکل مختلف ہے۔ یہ آسودگی اور راحت بخشنے کے بجائے اعصاب میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ کیفیت ان کی ہر نظم میں رچی بسی ہے۔ اور ظاہر کرتی ہے کہ شہریار شعوری سطح پہ عصری حقیقتوں کا بھرپور سامنا کرتے ہیں۔

ذرا سی روشنی، کچھ خواب، اک چہرہ
یہاں سے آگے، سنتے ہیں
بہت پرہول اور تاریک صحرا ہے

(غیبی صدا)

اور سناٹوں کی سرگوشیاں
تلواریں لئے
صف بہ صف بڑھتی چلی آتی ہیں دل کی جانب

(بے بسی)

چاند کے جسم کا آدھا سایہ
دشت کے دل کا بگولہ کوئی
یا وہی تیز ہوا کا جھونکا
کوئی تو رات کی دیوار گرانے آتا۔

(پچھتاوا)

ان نظموں میں خواب اور تفکر کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ ان کے علاوہ ان کی چند اور نظموں مثلاً افتاد، اسٹل لائف، دھند کی حکومت، نیا افق، اپنی یادیں، ایک سیاسی نظم، خوف کا قہر۔ میں بھی خواب آلود تفکر کا اظہار ملتا ہے۔

شہریار بعض لمحوں میں عصر حاضر کے انسان کی برگشتگی اور بیچارگی کا نظارہ کافی بلندی سے کرتے ہیں، یہ انسان انسانی خصائص سے محروم ہو کر مشینی ماحول میں ایک مصنوعی زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔ اور اپنی بے بسی، جھلاہٹ اور نفرت کو دباتا ہے۔ شہریار اس عبرتناک نظارے کو دیکھتے ہیں۔ اور اپنے اندر بھی بے بسی، جھلاہٹ اور نفرت کے جذبات کو کھولتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ لیکن وہ ان جذبات پر قابو پا کر طنز کے حربے سے کام لیتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی ان کے طنزیہ اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں۔

اس طنز کا ہدف ساتواں در کا مرکزی کردار بھی ہے۔ اور ہم آپ بھی ہیں لیکن طنز کا مدعا اصلاح یا احساس برتری کا اظہار نہیں ہے۔ بلکہ صرف ایک رنجیدگی ہے، جو

کبھی کبھی یہ شکل اختیار کرتی ہے:

مائل بہ کرم ہیں راتیں
آنکھوں سے کہو اب مانگیں
خوابوں کے سوا جو چاہیں

(ایک نظم)

شہریار نے اپنی بعض نظموں میں جدید شہروں کی بے کیف، بے مقصد اور بوریت پیدا کرنے والی زندگی کا مشاہدہ دردمندی سے کیا ہے۔ دردمندی کا احساس ان کے طنزیہ اسلوب سے بھی مترشح ہوتا ہے۔ ایلیٹ نے بھی کئی جگہ جدید شہروں کی زندگی کی اکتاہٹ، تکرار اور بے کیفی کی مصوری کی ہے، مثلاً:

THE MORNING COMES TO CONSCIOURCES
OF FAINT STATE SMELLS OF BEER
FROM THE SAWDUST TRAMPLES STREET
WITH ALL ITS MUDDY FEET THAT PRESS
TO EARLY COFFEE- STANDS

شہریار کی ایک نظم کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی
دن کے بازار سے خریدی ہوئی

آرزو غم امید محرومی
نیند کی گولیاں گلاب کے پھول
کیلے امرود سنترے چاول
پینٹ گرد یا شمیز چوہے دان
ایک ایک شے کا کر رہی ہے حساب
عہد حاضر کی دلربا مخلوق

(عہد حاضر کی دلربا مخلوق)

شہریار نے نثری نظمیں بھی لکھی ہیں۔ ان کی نثری نظمیں بھی تجربے کی وحدت اور لفظ و بیان کے اختصار کی خوبیوں سے مالا مال ہیں۔ یہ نظمیں روایتی بحروں سے گریز کرنے کے باوجود ایک داخلی آہنگ رکھتی ہیں۔ نثری نظموں کا چلن اب عام ہونے لگا ہے، چنانچہ احمد ہمیش مغنی تبسم، اعجاز احمد، اور محمد حسن نے نثری نظموں کے بعض عمدہ نمونے پیش کئے ہیں۔ شہریار کی ایک نظم نمونتاً درج ہے۔

بارش تھمنے والی ہے
بادل اپنے پروں کو سمیٹ رہے ہیں
ہوش میں آؤ
سانسوں میں ہمواری پیدا کرو
وہ مختصر لمحہ جا چکا ہے۔
اور طویل و بے حس دن
اس کی جگہ لینے والا ہے۔

شہریار اپنی غزل میں بھی پر اسرار کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ان کی غزل میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔ لیکن بہت سے اشعار مفہوم کی قطعیت کے فنکار ہیں۔ اور وہ نثری سطح سے اوپر نہیں اٹھتے تاہم ان کے بعض غزلیہ اشعار میں خوف، مایوسی، نفرت اور تنہائی کے احساسات ایک متین اور معنی خیز لہجے میں ڈھل گئے ہیں۔

آندھیاں آتی تھیں لیکن کبھی ایسا نہ ہوا
خوف کے مارے جدا شاخ سے پتا نہ ہوا

ساری آوازوں کو سناٹے نگل جائیں گے
کب سے رہ رہ کے یہی خوف ستاتا ہے مجھے

اتنے دکھی، اس درجہ اداس جو سائے ہیں
رات کے دشت میں تیز ہوا سے لڑنے لگے

تری گلی کو چھوڑ کر جانے کا قصد جب کیا
میرا ہر ایک راستہ دشت خلا سے جا ملا

نکلا تھا میں صدائے جرس کی تلاش میں
دھوکے سے اس سکوت کے صحرا میں آگیا

نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھئے تو شہریار کے یہاں شعوری سطح سے اتر کر لاشعور کے نامعلوم دیاروں میں ایک بے نام تلاش (Quest) کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تلاش انہیں خارجیت کی سطح سے بلند ہونے میں مدد دیتا ہے۔ شہریار کو اپنی خلق کردہ دھندلی دنیا میں قدم قدم پر مزاحم قوتوں مثلاً وقت اور شر کا سامنا کرنا پڑتا ہے، لیکن ان کی تلاش (جو خود ان کی

گمشدہ ذات کی تلاش ہے) برابر جاری رہتی ہے۔

بعض لمحوں میں شہریار کے اسلوب میں یک رنگی اور سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دراصل اُن کے یہاں تجربے کے تنوع کے فقدان کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔

کمار پاشی بھی شہریار کی طرح خارج کے واقعات کے دست نگر نہیں رہتے۔ وہ موجود اشیاء کی بے رنگی اور بے بضاعتی کو صرف نظر کرکے ایک تخیلی اور پراسرار دنیا کی تخلیق کرتے ہیں۔ لیکن یہ ماورائی دنیا نہیں بلکہ دھرتی کی بوباس رکھتی ہے، اور دھرتی پر تبدیلیوں کے عروج وزوال کی فکرانگیز داستانوی فضا میں گم کردیتی ہے، یہ دیومالائی فضا آفرینی کمار پاشی کی شاعری کو ایک انفرادی رنگ عطا کرتی ہے۔ وہ ایک سحرکار کا لہجہ رکھتے ہیں۔ اور قاری کو اصلی زندگی سے دور بے جا کر انجانے صحراؤں میں سفر کراتے ہیں۔

ہمارے درمیان نہ تھے وہ سنگدل رشی۔ جو اپنی آگ میں جل کے بھسم ہوئے
ہمارے درمیان ہوا کا قہر ہے۔

(مراجعت)

وہ مجھ کو قتل کرکے جب مرا تعویذ کھولے گی
تو اتنے روز کا سیلاب آئے گا۔

کہ سارے شہر گہرے پانیوں میں ڈوب جائیں گے۔

(وہ میرا تعویذ کھولے)

دیوتاؤں نے مجھ سے کہا : کہ جب

چندر ماؤں کے آئینوں پر گرد جم جائے گی۔
اور سورج سمندر کی گہرائیوں میں اتر جائیں گے
تب یہ ایک رنگ تبدیل ہو جائے گا۔

(میرا جرم)

کمار پاشی کے ایمائی اسلوب میں عصری زندگی کے کھوکھلے پن۔ اور (بلند تر فکری سطح پر) حیات کی بے معنویت کے احساس کی نشاندہی ہو سکتی ہے، یہ کیفیات ان کی غزلوں میں بھی ملتی ہیں، اور ان کے متذکرہ شعور کا احساس دلاتی ہیں۔

یہ کس نے باندھ دیا ہے ہوا کے ساتھ مجھے
کہ آنکھ بند کئے بے سبب سفر میں ہوں

ٹوٹ کے بجھ گئے آکاش کے سارے سورج
اور میں رہ گیا اس دہر میں اندھا ہو کر

پانی پہ تحریر تھا افسانہ تیرا میرا
آئی جو موج ہوا جو تھا لکھا مٹ گیا

بتا اے دل، مرے بجھتے ہوئے دل
یہ کس آسیب کا سایہ ہے تجھ پر

میں ڈھونڈتا ہوں جسے آج بھی ہوا کی طرح
وہ کھو گیا ہے خلا میں میری صدا کی طرح

چھ دنوں تک شہر میں گھوما وہ بچوں کی طرح
ساتویں دن جب وہ گھر پہنچا تو بوڑھا ہو گیا

کمار پاشی کے یہاں اسطورہ سازی اور داستان طرازی کا عمل عصری آگہی کی شدت کو گوارا بنانے کی ایک لاشعوری سعی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس سے اُن کے آشوب آگہی میں کمی واقع نہیں ہوتی۔ دراصل کمار پاشی اس گھبراہٹ اور انتشار کا سدباب کرنا چاہتے ہیں۔ جو دنیا میں ایک نظام اخلاق کے زیر و زبر ہونے کے نتیجے میں ان کی ذات پہ حاوی ہو گیا ہے۔ کبھی کبھی وہ انسان اور فطرت کی اس ہم آہنگی کو بحال کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ جو جدید عہد میں منہدم ہو چکی ہے۔ یہ رجحان ان کے یہاں ماضی پرستی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ماضی پرستی کا رجحان محمد علوی اور عمیق حنفی کے یہاں بھی ملتا ہے۔ کمار پاشی ماضی کے دیو مالائی کرداروں میں خود بھی سانس لیتے ہیں۔ اور انسان کو ازلی کشمکشوں میں گرفتار دیکھ کر تشنج کی کیفیت محسوس کرتے ہیں۔ جدید عہد میں یونانی شاعر (CAVAFY) کے یہاں یونانی دیو مالا کی جانب مراجعت کا رویہ ملتا ہے۔ اسی طرح ایلیٹ نے ویسٹ لینڈ میں قدیم علم الانسانی اور ایٹس نے آئرلینڈ کی اسطور میں ڈوب کر اپنی شخصیت کا تحفظ کرنے کی سعی کی ہے۔ کمار پاشی کی کئی نظموں۔ مثلاً الف کی خودکشی پر چند سطریں۔ کبھی تم جو لوٹو ، ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا۔ اور خواب تماشا میں عصری آگہی ایک آسیب کی طرح ذہن پر چھا جاتی ہے۔

الف اندھیروں باہر آئی
آڑ پار سب سائے گم سم
بھوت بنے دروازے

پربیت آشاؤں کی صورت کھڑی ہوئی دیواریں
گہری، اتھاہ، اپار خموشی
گہری، اتھاہ، اپار
بے آواز اندھیرے برسے
برسے موسلا دھار۔

(الف کی خودکشی پر چند سطریں)

یہ سچ ہے کہ ہم تھک چکے تھے۔
ہمارے دماغوں میں اک ابتری تھی
تمہاری کہانی میں کیا رنگ بھرتے! ہم تھک چکے تھے۔
ہمیں صرف اس کے نہ ہونے کا غم تھا۔
کہ جو مر چکا تھا۔

(کبھی تم جو لوٹو)

میں عقیدہ ہوں
تو بے صدا لفظ ہے
اپنے اپنے بدن کے الاؤ میں جل جائیں گے
دور کے جگمگاتے ہوئے منتظر ساحلوں سے کہو! ہم نہیں آئیں گے
(ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا)

یہ کس کا خواب تماشا ہے۔
میں جس میں اکیلا گھومتا ہوں

(خواب تماشا)

شمس الرحمٰن فاروقی کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنی خلق کی ہوئی پر اسرار دنیا میں محض عصری زندگی کی کربناکی کا احساس ہی نہیں دلاتے، بلکہ پیچیدہ تر افکار (جو ایک کائناتی شعور کے بغیر ممکن نہیں) میں الجھا دیتے ہیں، ان کا ذہن زماں اور مکاں کی حد بندیوں کو پھلانگ کر دائمی اور لامتناہی تصورات پر حاوی ہو جاتا ہے اس لئے ان کی شعری فضا سے مانوس ہونے کے لئے قاری کی جانب سے ذہنی آمادگی اور تجسس کی ضرورت ہے، اور جب وہ اس سحر کار فضا میں داخل ہونے میں کامیاب ہوتا ہے، تو وہ اپنے وجود سے دست بردار ہو کر اسی فضا کا ایک ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔ اور کتنے ہی سر بستہ اسرار اس پر کھل جاتے ہیں۔

میرے گیسو کرن، گرد، پانی، ہوا کی غذا پا کے
برگد کی سوکھی جٹا بن گئے
میرے ٹخنوں میں باہوں کی صورت حمائل ہوئے

(کہ بیش آمدم بر پلنگے سوار)

ہر طرف چشم منتظر کا ہجوم، نیم وا
ٹکٹکی لگائے ہوئے

کوئی بوجھل، کوئی بخار سے سرخ
خواب کی سی تھکی تھکی آنکھیں

(الرتباط منسوخ کے مرثیہ خواں)

اکیلی جان چوپایوں کے جنگل میں بھٹکتی ہے
گھنے گنجان بالوں سے لدے جسموں پہ کالی مکھیاں
محو گل گشت چمن ہیں

(اجنبی کی موت)

بدن پہ کپکپی طاری ہے، دیواریں لرزتی ہیں
وہ ٹھنڈک ہے کہ بالوں کی جڑوں میں خون جمتا جارہا ہے۔

(خام سوزیم و نارسیدہ تمام)

شمس الرحمٰن فاروقی کے تجربات میں تعمق اور پیچیدگی ہے جو ایک ہمہ گیر تفکر کا نتیجہ ہے، ان کا تفکر انہیں جذباتی وفور سے بچاتا ہے، تجربے کا احتساب کرتا ہے۔ اس لئے کہ یہ ان کی تعقلی قوتوں سے ہم رشتہ ہے، یہ تعقلی انداز ظفر اقبال کے یہاں اس وقت گہرا ہو جاتا ہے۔ جب وہ انٹی غزل کے غیر سنجیدہ رویّے سے انحراف کرتے ہیں، دونوں شعراء کے یہاں یہ طریق کار شخصیت سے گریز کی مثال فراہم کرتا ہے، ظفر اقبال کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

آواز و ہوا دونوں ہی زنجیر ہوئے ہیں
اب کون ہے جو تندئ طوفاں کی خبر دے

کرتا ہوں جمع خون کو بکھرنے کے نام پر
جیتا ہوں اس نواح میں مرنے کے نام پر

اندر کا تند و تیز اندھیرا ہی تھا بہت
سر پہ تلی کھڑی ہے شب تار کس لئے

شمس الرحمان فاروقی کا تفکر آمیز آہنگ غالب کی یاد دلاتا ہے۔ وہ فارسی ترکیبوں کو فکر و خیال کی کثیر الجہتی کو اسیر کرنے کے لئے خلق کرتے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں محمد علوی کے تجربات کی سریع الفہمی کے بجائے غالب کی سی مشکل پسندی نظر آتی ہے، غزل میں وہ زندگی، موت، فطرت، خلا۔ کائنات اور ناپائنداری کے تجربات کو تفکر آمیز دردمندی سے پیش کرتے ہیں؛

سطح پہ تازہ پھول ہیں کون سمجھ سکا یہ راز
آگ کدھر کدھر لگی شعلہ کہاں کہاں گیا

آنکھوں میں روشنی کی جگہ تھا خدا کا نام
پاؤں تڑا کے مر رہے جاتے کہاں جناب

دور دور اڑتا گیا میں نور کے رہوار پر
پھر بھی جب بھی سر اٹھایا منہ پہ دیکھا آسماں

بے حسی میں جیتے ہیں کچھ سزا ہی مل جائے
کتنا سونا جنگل ہے۔ بھیڑیا ہی مل جائے

سفر شہر صدا ساتھ مرے کوئی نہ تھا
اک پرندہ تھا سو عالم ہو کا نکلا

"شیشۂ ساعت کے غبار" میں کائنات کی آفرینش اور اس کے مظاہر کے بارے میں سائنس کے ایک مفروضے یعنی خلا میں انرجی کے گولے کے دھماکے سے بے شمار ذروں کے بکھرنے اور پرواز کرنے کے عمل سے استفادہ کیا گیا ہے لیکن استفادے کا یہ عمل کتابی علم سے ماخوذ نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ نظم سائنس کے مفروضے سے آزاد ہو کر بھی اپنی خود مختارا کائی قائم رکھتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر شب برات میں "آتشیں تماشوں کا سماں" کے مشاہدے سے تحریک شعر پاتا ہے، پچاس پیسے کے انار میں رنگوں کے طیور اڑتے ہیں تو شاعر کا ذہن خود بخود کائنات کی آفرینش اور اثبات وجود اور گمشدگیٔ وجود (جو اس کے ستاروں اور سیاروں کی نامعلوم خلاؤں میں بے مقصد پرواز سے ظاہر ہوتا ہے) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ کہتے ہیں۔

انار میں جو قید تھا، جو ذرّہ ذرّہ صید تھا
وہ جن ابل پڑا
سیاہیاں سفید سرخ نیلگوں طیور سے چمک اٹھیں
مگر نہ جانے پھر کدھر طیور اڑ گئے

فاروقی کی نظموں میں بھی میکانکی تہذیب کی اندھی یلغار سے قدروں کی تباہی کے نتیجے میں فرد کی اجنبیت۔ خوف، بے حسی، ندامت اور اعصابی تناؤ کے تاثرات کی بازآفرینی کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان

کی نظم "کہ پیش آمدم بر پلنگے سوارہ" میں شعری کردار، علم الانسان کے نقطۂ نظر سے قدیم انسان کے وحشی روپ میں نظر آتا ہے جو سینکڑوں سال تک فطرت سے قریبی وابستگی کے بعد، اور فطرت کے تمام رازوں اور قوتوں کو اپنے اندر سمونے کے بعد، جنگل سے غائم شہر ہو جاتا ہے، لیکن شہر کی تہذیبی زندگی "ایک شکستہ عمارت" کی علامت میں وا ہے یا "بدروح" کے طور پر اس کے اعصاب پر چھا جاتی ہے، اور وہ ٹھٹک کر رہ جاتا ہے۔

مری بجلیاں سب پسینے کی صورت بہی جا رہی ہیں
یہ بدروح ہے یا خیالی ہیولیٰ ہے کوئی
جو اندھے مکوڑوں کی صورت گھسٹتا چلے ہے؟

چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:-

میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں
مجھے مینار کی کھڑکی سے جھک کر جھانکنے کی بھی ضرورت
کچھ نہیں ہے ــــ
(بیت عنکبوت)

ہم متاعِ الم تو کیا کہیے، جو بھی لائے تھے
کھو کے بیٹھے ہیں
(ارتباط منسوخ کے مرثیہ خواں)

فاروقی کا ایک اہم شعری موضوع جدید انسان کی آگہی کا عذاب ہے یہ عذاب دوہری نوعیت کا ہے۔ ایک تو یہ شاعر کے لئے اس کی ایک ناگزیر داخلی حقیقت ہے، دوسرے، یہ اسے اہلِ زمانہ کے غیظ و غضب کا نشانہ

بننے کا موجب بھی بنتا ہے۔

بڑھتے بڑھتے بن گیا میں سنگ سے دیوارِ سنگ
اس لئے ٹوٹی پڑی ہے مجھ پہ آبادی تمام

آگہی کا یہ احساس عذاب انہیں لاشعور کے پر خطر اور تاریک مقامات کا سفر اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے، اس پاتالی سفر میں وہ بے نام دوریوں پر اسرار کرداروں اور قبل التاریخی تجربات سے اپنے وجود کی سالمیت کو متصادم پاتے ہیں۔ نتیجتاً ان کی آگہی کے کرب میں اضافہ ہوتا ہے۔ اپنی سائیکی کے پر خطر سفر کا احساس شہریار کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن فاروقی کے یہاں نامعلوم وسعتوں کو دریافت کرنے کی مہم پسندی زیادہ نمایاں ہے، تجربے کے لاشعوری سفر نے ان کی نظموں میں ہیئت کے تعلق سے خواب کی منطق کی جوازیت پیدا کی ہے، اس سفر میں تدریجی پڑاؤ تو ملتے ہیں۔ لیکن جو بیک وقت متوازی اور مخالف سمتوں کا پتہ دیتے ہیں۔ تاہم ان کا گہرا تنقیدی شعور ان کی اصلی منزل کو نگاہ سے اوجھل ہونے نہیں دیتا۔ ان کا علمی مزاج اور ذہنی ضبط قدم قدم پر جذباتیت کا محاسبہ کرتا ہے، وہ ایک بڑے عالم ہیں۔ خاص کر قدیم اساتذہ کا انہیں خاصا مطالعہ ہے لیکن یہ مطالعہ بھی انہوں نے شعری شعور کی توسیع کے لئے استعمال کیا ہے، ان کے اسلوب میں تحمل، سنجیدگی اور علویت ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ بلراج کومل یا باقر مہدی کی طرح محض گرد و پیش کے فوری نوعیت کے موضوعات پر ہی قناعت نہیں کرتے، بلکہ وہ انسان اور کائنات کے سنجیدہ مسائل۔ مثلاً آفرینش۔ انانیت، شکست، ضمیر جبلت، مرگ وغیرہ کو بھی اپنے دائرہ فکر میں لاتے ہیں۔ اس عمل میں

عرفان کے ساتھ ساتھ علم و خبر کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ اور وہ عصری شاعری میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتے ہیں۔ فاروقی کی شخصیت میں گہرائیوں میں جڑیں پھیلائے ہوئے عقیدے ان کے معروضی طرزِ عمل سے متصادم نظر آتے ہیں۔ اور ان کا ہر لمحہ محشر ساماں ہوتا ہے۔ اس کا اظہار ان کی نظموں مثلاً آئینہ بردار کا قتل میں ہوا ہے۔ اس میں شعری کردار (ضمیر کے خلاف) کسی جبلّی خواہش کی تکمیل کے بعد شدید احساسِ ندامت سے مغلوب ہو جاتا ہے نظم کا آخری بند یہ ہے۔

پھر مری آنکھ میں اک صحرا اُگا

رات کا کرکرا ذائقہ میری پلکوں سے دست و گریباں ہوا

دونوں آنکھوں میں شیشے کے ذروں کی کھیتی اُگی

میں کہ نوکِ ملامت کی سوئی سے نو آشنا تھا

مجھے آنکھ اُٹھانے کا یارا نہ تھا

فاروقی کے یہاں بوجھل ترکیبیں کبھی کبھی اسلوب کی گرانباری کا احساس دلاتی ہیں۔ تاہم لفظ کے گہرے شعور کے نتیجے میں ان کی نظموں کی ہر تفصیل اختتامی تاثر کو مستحکم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اسی طرح کمار پاشی کے یہاں ہر تفصیل اور لہجے کی ہر تبدیلی تجربے کے ڈرامائی تناؤ کی تشدید کرتی ہے۔ فاروقی کے یہاں ترکیب و لفظ کا کلاسیکی انداز اپنے سیاق و سباق میں غیر متوقع معانی کے امکانات کو بیدار کرتا ہے۔

اک غبارِ انتظار

میرے کمرے کی فضا میں

مثلِ آبِ سیاہ روشن ہے

(من عرف نفسہ...)

اس بار وہ ہم کا کوئی سر کاٹ دے مگر
ہر لمحہ سر کو ڈس کے کہے ہے کہ آ ادھر
ہم طائر عدم
رہِ وہم و گماں کی گرد

(ایک ہلاک وساوس کی انند سے دعا)

قاضی سلیم کے عصری شعور میں گہرائی ہے۔ وہ محض ساحل نشیں ہو کر سمندروں کے تلاطم کا نظارہ نہیں کر رہے ہیں بلکہ موجوں کے تھپیڑے بھی کھا رہے ہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی ذات خود ایک تلاطم بدوش سمندر ہے اپنے مجموعے نجات سے پہلے[1] کا انتساب انہوں نے ایک ایسی نظم سے کیا ہے جو ان کے شخصی کرب کے ساتھ ہی تخلیقی کرب کو بھی پیش کرتی ہے۔ نظم یہ ہے:

تم وہ ساحل ہو۔
جس سے مری موج موج
اک سمندر ہے
طوفاں اٹھانے کی
طوفاں سے تسکین پانے کی شکتی

---

[1] نجات سے پہلے ص ۱۰۵

سبھی کچھ تمہیں سے ہے، لیکن
سیل کو روک رکھو
ـــــ مرے سیل کو
ورنہ پھیلی دشاؤں کی حد سے گذر جاؤں گا
ـــــــــ بکھر جاؤں گا

ـــــــــ

قاضی سلیم کی شعری انفرادیت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ اپنے اور صرف اپنے احساساتی رد عمل پر بھروسہ کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں کسی عصری شاعر کے لہجے کی پرچھائیں نہیں ملتی۔ ان کی شاعری موجودہ بحرانی دور میں اپنی ذات کے خرابوں کا سفر ہے۔۔ جو بے سمت اور بے منزل ہے، لیکن جو آخری سانس تک جاری رہے گا۔

قاضی سلیم کو اس بات کا بھرپور احساس ہے کہ آج کے دیو قامت اداروں کے آگے فرد ایک بونا ہوتا جارہا ہے۔ بقول خشم آلایان "سائنس کی ترقی کا وہ عفریت جو انسان نے خود تخلیق کیا ہے۔ اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پرلے آیا ہے"

قاضی سلیم اس "عفریت" کے سامنے اپنے آپ کو بے بس محسوس کرتے ہیں۔ اور موت کو لامحالہ "مکتی" سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسی ذہنی سپردگی ہے، جو موت اور زندگی کی حد فاصل کے پگھلنے کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔:

ہزاروں کائناتیں ٹوٹتی بنتی ہیں ہر لحظہ
تناور پیڑ گرتے ہیں۔

چٹانیں ریزہ ریزہ ہو کے نس نس میں کھٹکتی ہیں
دریچے پے بہ پے برسات کے حملوں سے اندھے ہیں
فضا گونگی ہے، بہری ہے
چلو یہ زندگی اور موت دونوں آج سے میرے نہیں ہیں

(مکتی)

قاضی سلیم کے تفکر میں اس وقت ہمہ گیریت پیدا ہوتی ہے۔ جب وہ فکری سطح پر زوال کی سب کی بڑی قوت یعنی وقت کی تبہ کاریوں کا احساس کرتے ہیں۔ انسان زوال اور تباہی کے ایک کائناتی سلسلے میں گرفتار ہے اور بے بسی اور بے طاقتی کا مجسمہ ہے۔

ہم ہوا کی موج موج سے
درد کھینچتے ہیں چھوڑتے ہیں سانس کی طرح
لہو کی ایک ایک بوند زخم بن گئی۔
رگوں میں جیسے بد دعائیں تیرتی ہیں پھانس کی طرح

(وائرس)

ان کی نظم مکتی میں ایٹس کی THE SECOND COMING کی طرح جسمانی اور کائناتی تباہی کے بعد ایک نئی زندگی (جو موت یا بے حسی کے مترادف ہے) کا احساس ابھرتا ہے۔ لیکن یہ (ایٹس کے خلاف) روحانی زندگی کی بحالی کا احساس نہیں ہے ان کی نظموں کے چند اور اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ ان نظموں میں بھی رفتارِ وقت کی

تباہ کاریوں کا احساس ابھرتا ہے :

منزلیں کٹتی رہیں ـــــ وقت چلا
دھیرے دھیرے میری رگ رگ میں لہو کی گردش
دور و نزدیک کی بے درد کشاکش سے ملی
گھڑگھڑاہٹ سے ہم آہنگ ہوئی۔
اب ہوں میں جزو اسی کا شاید
آہنی پہیہ ہوں، ایک ایسا تسلسل ہوں
کہ جس کے کوئی معنی ہی نہیں

(وقت)

سال ہا سال سے ہے مقدر ہمارا یہی تیرگی
سرد اور گرم گدلا دھواں
صورتیں ـــــ عکس
جسم ـــــ پرچھائیاں
....
اجنبی ـــــ اجنبی
وقت یوں بہہ رہا ہے کہ جیسے یہاں کوئی زندہ نہیں

(بے بصر میری آنکھیں)

دھوپ اترتی دھوپ مری الماری کے آدھے ہٹ رکی ہوئی ہے
اب وہ یہیں سے واپس ہو جائے گی۔

جیسے اس کی حدیں ہمیشہ سے ہی مقرر ہیں۔
جیسے میرے ہونے نہ ہونے کا کوئی فرق نہیں

(آخری ڈائری)

قاضی سلیم بعض موقعوں پر شمس الرحمٰن فاروقی کی طرح اپنی نظموں میں ابہام کو راہ دینے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ جس سے معنویت کی توسیع نہیں ہوتی۔ اس عمل میں وہ اس طلسمی فضا کو بھی خلق نہیں کر پاتے جو شمس الرحمٰن فاروقی کا امتیاز ہے۔

عمیق حنفی کے یہاں معاصر زندگی میں سائنسی علم اور صنعتی پھیلاؤ کے دور رس اثرات کی آگہی غالباً سب سے زیادہ تیز ہے، وہ جانتے ہیں انسان تہذیبی ترقی کے اس نقطۂ آخر پر پہنچ چکا ہے، جہاں سے زوال کی ہلاکت آفرینیاں شروع ہوتی ہیں۔ موجودہ انسان اِن ہلاکتوں میں گرفتار ہو چکا ہے۔ ایک تو اجتماعی زندگی کی قدریں ٹوٹ پھوٹ چکی ہیں۔ دوسرے فرد اپنے اصلی خصائص سے محروم ہو کر تصنع اور ریاکاری کی زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔ یہ صورت حال عمیق حنفی کے لئے قابل برداشت نہیں۔ پھر بھی وہ مشینی زندگی کی گہما گہمی، کاروباریت اور روا روی میں برابر شریک ہیں۔ آگہی کے شدید لمحوں میں وہ اپنی ٹوٹتی بکھرتی زندگی سے گھبرا کر اپنی ذات میں سمٹنا چاہتے ہیں۔ ان کی اس خواہش میں غیر شعوری طور پر یہ عقیدہ کار فرما ہے کہ ان کے اندرون تک مشینی ہاتھ کے سائے نہیں پہنچے ہیں اور یہاں ابھی "افریقائی زندگی" موجود ہے۔

ڈھونڈنا ہے مجھے افریقۂ ذات میں
اک یہی ایسی دنیا ہے جس میں ابھی
روشنی، ریڈیو، پریس، ٹیلی ویژن
کوئی پہنچا نہیں
غار ہی غار ہیں
دشت و کہسار میں
اور سب کس قدر تیرہ و تار ہیں۔

(سندباد)

وہ خارجی دباؤ سے ہراساں ہو کر اپنی ذات کی طرف مراجعت کر کے (علم الانسان کے نقطۂ نظر سے) قبل تاریخ کے جنگلی انسان سے اپنے رشتے کی تجدید کرتے ہیں، بقول وزیر آغا "جنگل کی تہذیب انہیں شکست و ریخت سے محفوظ (مقتبس) آتی ہے"

گھر بنے بگڑے، بسے اجڑے، مگر ہر دور میں
ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ جیوں کا توں رہا

(تجدید)

لیکن اس ذہنی جھکاؤ کے باوجود یہ حقیقت اٹل ہے کہ انسان کی داخلی پناہ گاہیں بھی سائنسی آسیب کی زد میں آچکی ہیں۔ اور شاعر ایک لاعلاج گھٹن اور کرب میں مبتلا ہو گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انسان کی دنیا موسموں۔ درختوں اور ہواؤں کی پاکیزگی اور تقدس سے محروم ہو کر "زہریلی" ہو کر رہ گئی ہے۔

در در گھوم رہا ہوں لے کر آنکھوں کے کشکول
ہر منظر نے زہر ہلاہل جن میں دیا ہے گھول

(تعارف)

بارہا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عمیق حنفی کے یہاں ذات کے تحفظ کا یہ رجحان بنیادی طور پر ایک ناگزیر انتشار کے احساس کا غمازہ ہے:

پتھر تراشتا رہا ہوں
پتھر بنا دیا گیا ہوں

شام ہوئی
دن بھر کا تھکا ماندہ سورج
گھر لوٹتی بھیڑ کے کالے پیلے چہروں میں
یا بھورے غار میں ڈوب گیا۔

(واپسی)

میرا دل خالی کنواں ہے۔
جو صدا جاتی ہے سوکھی لوٹ آتی ہے۔
اور اپنے ارتعاشوں میں سے دو ایک ارتعاش
چھوڑ آتی ہے۔

عمیق حنفی کی غزل میں بھی ان کے متشدد شعور کا اظہار ملتا ہے ان کی غزل کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے غزل کے کلاسیکی رچاؤ اور روایتی آرائش سے انحراف کرکے اپنے تجربات کو سادہ و عام الفاظ میں

سمونے کی کوشش کی ہے ؛ مثلاً :-

خواہشوں کی بجلیوں کی جلتی بجھتی روشنی
کھینچتی ہے منظروں میں نقشۂ اعصاب سا

رات ہیں دل کو کیا سوجھی ہے اس کے گاؤں کو چلنے کی
جنگل میں چیتے رہتے ہیں، راہ میں ندی نالے ہیں

دھوپ نے ناخن ڈبوئے ہیں گلوں کے خون میں
زخم خوردہ خوشبوئیں پھرتی ہیں سر پکڑے ہوئے

عمیق حنفی نظموں میں لہجے کی تبدیلیوں، سطروں کی لمبائی۔ چوڑائی خود کلامی اور واقعات اور کرداروں کے تنوّع سے ڈرامائی کیفیت پیدا کرتے ہیں اور ان کی نظمیں (بعض غیر تحلیل شدہ حصوں کے باوجود) ایک انوکھی کشش رکھتی ہیں۔

عمیق حنفی نے شہری زندگی میں تہذیب کے بحران کو اپنی شخصیت میں سمیٹ لیا ہے، نتیجے میں اُن کے تجربات میں پھیلاؤ آگیا ہے اور انہیں طویل نظموں کے کینوس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کی طویل نظمیں سندباد، شہر زاد، سیارگاں اور صلصلۃ الجرس اپنی نوعیت کی منفرد نظمیں ہیں۔ سندباد، شہر زاد اور سیارگاں میں تہذیبی بحران کا ذکر ہے۔ ان کے مقابلے میں آخرالذکر نظم میں آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے میلاد کے واقعے کی تصویر کشی کر کے قدروں کے تصوّر کی احیا کی گئی

ہے۔ بقول عالم خوند میری "عمیق حنفی بے معنویت کے اس سیلاب میں معانی کی تلاش میں نکل پڑے ہیں[1]۔

مرے احساس کے صحرا میں فکر نجد پیمانے

یقیں کا سبزہ زار و لیلئ ایماں کی خیمہ گاہ آخر ڈھونڈ لی ہے۔

ان نظموں میں سند باد نسبتاً بہتر نظم ہے۔ عمیق حنفی کے علاوہ کمار پاشی اور وحید اختر نے بھی طویل نظمیں لکھی ہیں۔ کمار پاشی کی ولاس یاترا اور وحید اختر کی صحرائے سکوت عصری حسیت کے بعض پہلوؤں کی آئینہ داری کرتی ہیں۔

ولاس یاترا حالیہ برسوں میں لکھی گئی طویل نظموں میں موضوع و ہیئت کے اعتبار سے ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ شاعر نے ایک نیم اساطیری ماحول میں بعض واقعات اور کرداروں (فرضی اور دیو مالائی) کی مدد سے ایک انوکھے موضوع کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ نظم کا ایک اہم کردار، ہزار تھنوں والی ماں (جو دھرتی کی نمایندہ ہے) ایک اور اہم کردار یعنی کیبرتی (جو مختلف ادوار میں مختلف نسوانی کرداروں مثلاً کرونا۔ سمرن۔ کنتھا اور کوشل میں وجود پذیر ہوتی ہے) سے متعارف کراتی ہے۔ کیبرتی ہر زمانے میں مرد کی جنسی بھوک مٹانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ کیبرتی کی ولاس یاترا بنیادی طور پر ہزار تھنوں والی ماں کی ولاس یاترا ہے، کیونکہ وہ اسی کا ایک زندہ روپ ہے۔

---

[1] شعر و حکمت (۱۹۷۰ء) ۳۳

ہزار تھنوں والی پگلی ماں
کتنی لمبی ہے اس کی ولاس یاترا

اس موضوع میں شدید تناؤ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب پشپاج راج (جو کبیرتی کی ماں کا شوہر بھی ہے، اور بیٹا بھی) کبیرتی کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے۔ کبیرتی سنتنے کو جنم دیتی ہے جو اپنی ماں کو ویشیا بنا کر اس سے مباشرت کرتا ہے۔ ایسے واقعات متواتر رونما ہوتے ہیں، جنسی تاراج کے ان ہوشربا مناظر کا سامنا کرتے ہوئے قاری بڑی شدت سے محسوس کرتا ہے کہ ہر زمانے میں عورت کی ذہنی، روحانی اور نفسیاتی شخصیت کو بے رحمی سے نظر انداز کر کے صرف اس کے جسم کو تختۂ مشق بنایا گیا ہے۔ اور مرد اپنے وحشیانہ فعل کے نشے میں اس حقیقت کو بھول گیا ہے کہ وہ اسی دھرتی کی تخریب کے درپے رہا ہے۔ جو اُسے جنم دیتی ہے۔ نظم کا خاتمہ یوں ہوتا ہے۔

کبیرتی، کرونا، کنٹھا، کوشل، کنتی
مختلف نام ہیں ایک قوم کے
ایک بے بس، کمزور، ہنتی، نامراد قوم
کتنی لانبی ہے اس کی ولاس یاترا
جس پر صدیوں چلتے چلتے اس کا انگ انگ
چھل گیا ہے
اور اب وہ ایک
سوکھا سڑا جنگل ہے
ہوائیں چلتی ہیں تو
یہاں سے وہاں تک

بھائیں بھائیں جلتا ہے

بعض بیانیہ اور نثری ٹکڑوں سے قطع نظر، پوری نظم ڈرامائی واقعات، پیکر تراشی، کفایت لفظی اور آہنگ کے اتار چڑھاؤ کی بدولت ایک زندہ اور متحرک عضوی ہیئت میں ڈھل گئی ہے۔ زمانی رفتار کے ساتھ کرداروں کی آویزش اور تباہی ایک عظیم انسانی المیہ کا احساس پیدا کرتی ہے۔

صحرائے سکوت میں وحید اختر نے موجودہ عہد کے ایک توجہ گیر موضوع یعنی لفظ و معنی کی بڑھتی ہوئی خلیج کو شعری لباس پہنایا ہے۔ یورپی ادیبوں میں بیکٹ کے یہاں بالخصوص زبان و لفظ کی حرمتوں کا مذاق اڑانے کا رجحان ملتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ لفظ کی معنویت کے زوال کو مشینی تہذیب (جس نے قدیم معنویت سے پر زندگی کی جڑوں کو کھوکھلا کردیا ہے) کا نتیجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ وحید اختر نے لفظ و معنی کے رشتے کی شکست کے احساس کو ایک اسراری، خوابناک اور دہشت خیز فضا میں متحرک پیکروں کی مدد سے اُبھارنے کی کوشش کی ہے، یہ وہ جادوئی فضا ہے، جہاں "دیواریں"، "دروازے" "خامشی" "سنگ و خشت"، "نظر"، "زبان"، "لفظ"، "گونگے غلام"، "فغاں"۔ فعال اور متحرک وجود میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہی خوبی نظم کی (بعض مصرعوں میں غیر ضروری پھیلاؤ سے قطع نظر) کامیابی ضمانت فراہم کرتی ہے۔

بہت زمانے سے اس دشت خامشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ
کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں
سسک سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے۔

نغمہ شب میں رات شاعر سے مخاطب ہو کر کہتی ہے کہ زندگی دکھوں اور مصیبتوں کا مجموعہ ہے، اور موت ایک نہ ٹلنے والی آفت۔ اختر بستوی نے نظم میں روزمرہ زندگی میں واقع ہونے والی بعض بے الفافیوں کو احسان دانش والے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ انداز عصری تجربے کی پیچیدگی سے کوئی میل نہیں کھاتا۔ مثلاً

رقص گاہ میں اک محلوں کا پروردہ نوخیز جواں
بیٹھا ہوا تھا بدصورت سی بازاری عورت کے ساتھ
چوم رہا تھا بار بار خوشبو میں بسی ہوئی زلفیں
پوڈر سے چمکائی ہوئی گردن میں پڑے ہوئے تھے ہاتھ
قرب سے صنف نازک کے ناواقف نہیں تھا وہ عیاش
چند مہینے پہلے ہی لایا تھا ایک حسین دلہن
بیگم اس کی رشک قمر تھی، رنگ و روپ تھا ہوش ربا
رخساروں کی شادابی سے شرمندہ ہوتا تھا چمن
پھر بھی نہ جانے کیوں وہ جنسی طور پہ رہتا تھا بھوکا

اس کے مقابلے میں صلاح الدین پرویز کی طویل نظم تناظر موضوع

و اسلوب کے عصری شعور کی نمائندہ کہلائی جا سکتی ہے۔ شاعر نے زندگی کے مختلف تجربات کو نعرۂ شب والے عمومی انداز میں پیش کرنے کے بجائے ذاتی سطح پر سرریلاسٹک انداز میں اُبھانے کی کوشش کی ہے قاری قدم قدم پر اَچھوتے پیکروں سے متصادم ہوکر حیرت اور دکھ کو محسوس کرتا ہے۔ حیرت اور دکھ کا تاثر ان مقامات پر گہرا ہو جاتا ہے جہاں مختلف پیکر، مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے میں پیوست ہوتے نظر آتے ہیں۔

نیلوں کے پروں پر اگر
روشنائی کی چھینٹیں پڑیں
تو مجھے رات کو
بلب میں
بلب کی رات میں
شیر
چیتے
دکھائی پڑیں گے۔

عمیق حنفی کے یہاں بعض اوقات ایک متضاد صورت حال پیش آتی ہے۔ وہ یہ کہ اپنے عہد کی وسیع سائنسی، سماجی اور مذہبی معلومات کے باوجود، ان کی شاعری میں بعض مقامات پر شاعری کا جوہر سمٹا ہوا نظر آتا ہے، دراصل ان کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ تجربے اور علم کے پھیلاؤ کو اپنی شخصیت میں مکمل طور پر تحلیل نہیں کر پاتے۔ اور پھر ان کے

نزدیک ، لفظ بھی بحران کا شکار ہو گیا ہے ، اور وہ نئے تجربوں کو سمیٹنے سے قاصر ہے ۔ یہی مسئلہ باقر مہدی کی تندہی اور آتش مزاجی کو ہوا دیتا ہے ، اور دونوں کے یہاں اس مسئلے سے دست و گریباں ہونے کا انداز نمایاں ہے ۔

ندا فاضلی کی شاعری کے موضوع کی شناخت کرتے ہوئے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ شہروں میں توسیع پذیر صنعت کاری نے نواحی دیہات کو اپنی لپیٹ میں لینا شروع کیا ہے ۔ اور کئی پیچیدہ مسائل پیدا ہو رہے ہیں ۔ اس کا ایک خراب نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ گاؤں کی سادہ اور پر سکون زندگی میں خلل پڑ گیا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ندا فاضلی کی شاعری کا شعری کردار (جو اس کی شخصیت کا بھی نمائندہ ہے) گاؤں سے اکھڑ کر صنعتی شہر کے بے چہرہ ہجوم میں گم ہو کر اپنی ذات کی پہچان کی سعی رائیگاں کر رہا ہے ۔

ندا فاضلی کی نگاہ میں بلا کی تیزی ہے ، وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول گھریلو فضا کی جانی پہچانی اشیاء ، اور اشخاص ۔ رشتے ناطے اور محبت کا قریبی مشاہدہ کرتے ہیں ۔ اور پھر ان کی مرقع کاری کر کے قاری کو حیرت زدہ کرتے ہیں ۔ ندا فاضلی جدید تہذیب کی زد میں آئے ہوئے سیدھے سادھے اور معصوم انسانوں کی اداسیوں اور تنہائیوں کے شاعر ہیں ۔ کچی دیواریں میں کچی دیواروں کے انہدام کے علامتی پیکر کی مدد سے پرانی زندگی پر صنعتی زندگی کے غلبے کے تاثر کو ابھارا گیا ہے ۔

میری ماں
ہر دن اپنے بوڑھے ہاتھوں
ادھر ادھر سے مٹی لاکر
گھر کی کچی دیواروں کے زخموں کو بھرتی رہتی ہے۔
تیز ہواؤں کے جھونکوں سے
بیچاری کتنا ڈرتی ہے۔

اسی طرح اپنی دوسری نظموں مثلاً پھر یوں ہوا۔ بجلی کا کھمبا بمبئی۔ نقابیں۔ اور سنسار میں انہوں نے گرجتے شہروں میں ذات کی گمشدگی کے احساس کی عکاسی کی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

کچھ دن خطوں میں آنسو بہے شور وغل ہوا
تم زہر پی کے سوئیں
میں انجمن سے کٹ گیا
پھر یوں ہوا کہ دھوپ کھلی، ابر چھٹ گیا۔

(پھر یوں ہوا)

کئی اجنبی راہ گیروں نے تجھ کو
مرا نام لے لے کے آواز دی تھی
فضاؤں میں ہلچل سی ہونے لگی تھی
مگر دوست
یہ بات ہے ان دنوں کی

یہاں کوئی بجلی کا کھمبا نہیں تھا
مگر چاند کا نور میلا نہیں تھا

(بجلی کا کھمبا)

بسوں کی بنچ سے سورج طلوع ہوتا ہے.
جھلستی ٹین کی کھولی میں چاند سوتا ہے

(بمبئی)

اب
میرے ساتھی ہی مجھ پر
پگ پگ
پتھر پھینک رہے ہیں
شاید وہ
میرے چہرے میں اپنے چہرے دیکھ رہے ہیں۔

(نقابیں)

زمیں سے آسماں تک میں ہی میں تھا
آج
ایک چھوٹا سا کمرہ رہ گیا ہے۔

(سنسار)

اس موضوع کا اظہار ان کی غزلوں میں بھی ہوا ہے ، ان کی غزل کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ وہ روایتی الفاظ اور مروجہ طرزخیال سے یکسر گریز کر کے غزل کو گیت اور کبھی کبھی نظم کا آہنگ عطا کرتے ہیں ۔ اس طرح ان کے ہاتھوں غزل کی (معنوی اور صوری حیثیت کی تازگی اور انوکھے پن سے) ایک نئی شکل ابھرتی ہے ، ندا فاصلی کے مشاہدے کی باریکی اور احساس کی دردمندی ان کی غزل میں بھی موجود ہے ۔

مجھ سے پوچھو کیسے کاٹی میں نے پربت جیسی رات
تم نے تو گودی میں لے کر گھنٹوں چوما ہوگا چاند

دیکھ سہیلی دھیمے بول
بیری ہیں سب گاؤں میں

میں موسموں کے جال میں جکڑا ہوا درخت
اگنے کے ساتھ ساتھ بکھرتا رہا ہوں میں

رستے میں کوئی کار نہ عورت نہ بلڈنگیں
دو گھونٹ تھی شراب مگر جی بہل گیا

صدیوں صدیوں وہی تماشا رستہ رستہ لمبی کھوج
لیکن جب ہم مل جاتے ہیں کھو جاتا ہے جانے کون

ندا فاصلی دیہاتی زندگی سے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں ، مثلاً نیم ، برگد ۔ پیپل ۔ چکی ۔ آنگن ، چھت ، چارپائی ، دھوپ ، چاند ۔ پتھر ، دیوار وغیرہ ان الفاظ کی مدد سے اپنے معصوم تجربوں کا اظہار کرتے ہیں ۔ لیکن

یہ الفاظ، معنی و مفہوم کے اکہرے پن کے حامل ہیں۔ اور علامتی حسن سے عاری ہیں۔

عصری شاعری کا ایک اور موضوعاتی پہلو یہ ہے کہ بعض شعراء اپنے پارہ پارہ وجود کو سمیٹنے اور اسے ایک معنویت عطا کرنے کے لئے کسی عقیدے یا مذہبی یا تہذیبی تصور کی تجدید کرتے ہیں۔ ایلیٹ کے روحانی سفر میں بھی ایک موڑ آیا۔ جہاں انہوں نے ایش وینس ڈے میں مریم کو ایک علامت بناکر موجودہ زندگی کے ریتیلے ویرانے میں روح کی تجدید حیات کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ یہ خواہش صد پارہ وجود کو سمیٹنے کی ایک کوشش ہے اردو میں خاص طور پر محمد علوی، عمیق حنفی اور کمار پاشی کے یہاں تحفظ ذات کی آرزو مندی ایک داخلی ردعمل کی شکل اختیار کرتی ہے۔ محمد علوی قدیم دور کی سادہ اور فطری زندگی کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ عمیق حنفی کے یہاں ذات کے جنگل میں گم ہونے کی خواہش ملتی ہے۔ منیر نیازی بھی دیہاتی زندگی کی معصومیت فرصت اور محبت کے بکھرتے خوابوں کی شیرازہ بندی کرنے کے خواہش مند ہیں۔ کمار پاشی ایک تاریخی یا نیم تاریخی اساطیری فضا کی تخلیق کرکے منہدم رشتوں کی بحالی کے خواب دیکھتے ہیں۔ بقول بشر نواز، قدیم ہندوی فلسفے کے اثر کی وجہ سے زندگی کو صرف جسم تک محدود نہیں سمجھتے، بلکہ ان کے نزدیک زندگی لافانی ہے۔ صرف اس کی شکلیں یا مظاہر بدلتے رہتے ہیں۔[1]

---

[1] عملی تنقید اور نظم جدید (شب خون)

عصری شاعری میں نئی حسیت کے مختلف ابعاد کی نشاندہی کرتے ہوئے اس کے اسلوب و اظہار میں واقع ہونے والی بنیادی تبدیلیوں اور جدتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس لئے کہ شاعری میں موضوع کا تصور اس کے خارجی پیکر کے بغیر ناممکن ہے، پرانی شاعری میں بالعموم موضوع کا تصور اور اس کی شناخت ہیئت کے اخراج کے باوجود نسبتاً آسان تھی۔ اس لئے کہ وہ شاعری سرتاسر موضوعاتی تھی، اردو میں موضوعاتی شاعری کا آغاز ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے تاریخی جلسے سے ہوا۔ اس جلسے میں آزاد اور حالی نے پہلے سے اعلان کئے گئے یا طے شدہ موضوعات مثلاً برکھارت یا زمستان پر نظمیں کہیں۔ اور پھر ان کے بعد آنے والے شعراء بالعموم مختلف سماجی یا سیاسی موضوعات کو شعوری خوش سلیقگی اور استادانہ مہارت کے ساتھ قالب شعر میں ڈھالتے رہے، یہ سلسلہ اقبال سے ہوتا ہوا ترقی پسندوں کے یہاں فیض پر ہی ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ معاصر شاعری میں بھی ایسے شعراء کی کمی نہیں ہے، جن کی کئی نظمیں طے شدہ یا معروف موضوعات کا شعوری طور پر احاطہ کرتی ہیں، چنانچہ چند مروجہ موضوعات مثلاً شہری زندگی تنہائی، ذات گزینی وغیرہ کو علم و فراست کی مدد سے نظم کا جامہ پہنانے کے عمل کو ماضی کے شعراء کی موضوع زدگی سے کسی صورت میں مختلف قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ظاہر ہے ایسی موضوعاتی شاعری کے لئے اب زمانہ بیت چکا ہے، واقعہ یہ ہے کہ سچی شاعری طے شدہ موضوعات سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ شاعر زندگی کے تجربات کو خام مواد قرار دیتا ہے۔ اور پھر اس خام مواد کو اپنی شخصیت کی رگ و پے میں تحلیل کرتا ہے۔ اور پھر

ایک خالصتاً غیر خارجی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ جسکا موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ جدید ہوش مند قاری موضوع زدہ شاعری جو منظوم نثر سے بڑھ کر نہیں۔ اور اصل میں نثر کی سلطنت میں دراندازی کے مترادف ہے۔ اس لئے کہ یہ نثر کے موقف اور افادیت کو بھی پورا نہیں کر پاتی تضیع اوقات کا باعث سمجھنے میں حق بجانب ہے۔

موضوع اور ہیئت کے باہمی رشتے کی ناگزیریت کے اصول کی رُو سے نفس موضوع کی ہمہ گیر تبدیلی اور جدّت کو صرف موضوع سے ہی مخصوص نہیں کیا جاسکتا۔ بلکہ یہ تبدیلی اور جدّت ہیئت واسلوب میں بھی لامحالہ اپنا رنگ دکھائے گی۔

اس لئے نئی شاعری ہیئت واسلوب میں تبدیلیوں اور جدّتوں کا مطالعہ دلچسپ بھی ہوگا اور کارآمد بھی۔

یہ مسلّمہ امر ہے کہ شاعری الفاظ کی تخلیقی ترتیب سے ہیئت پذیر ہوتی ہے۔ الفاظ نثر میں بھی استعمال ہوتے ہیں لیکن شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ کی مابہ الامتیاز خصوصیت یہ ہے کہ لغوی معنی کی حدبندیوں کو پھلانگ کر یا روزمرہ میں استعمال ہونے والے الفاظ کے معین اور واضح مفاہیم سے ماوری ہوکر۔ معنی ومفہوم کے تعلق سے کثیر الابعاد بن جاتے ہیں۔ شعری الفاظ انسلاکاتی شدت سے معمور ہوکر تجربات کے انوکھے اور نادیدہ جہانوں کے لئے راستے کھول دیتے ہیں۔ یہ الفاظ اکثر حالتوں میں استعارہ یا پیکر کے حامل ہوتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون "شعر، غیر شعر اور نثر" میں ایسے الفاظ کو جدلیاتی الفاظ سے موسوم کیا ہے۔ اس لئے کہ ایسے الفاظ اپنے انسلاکات کی وجہ سے

ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں بقول فاروقی "ایک آزاد نامیاتی زندگی ہوتی ہے"[1]۔

نئی شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ نے یقیناً اس کے معنوی امکانات کی حد میں وسیع تر کر دی ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ نئی شاعری میں شعری الفاظ میں کوئی تخصیص برتری یا حد بندی قائم نہیں کی گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہر وہ لفظ خواہ اس کا تعلق روز مرہ سے ہو یا نہ ہو۔ جو معنوی امکانات سے معمور ہے۔ شعر میں منتقل ہو سکتا ہے۔ اس رویّے نے "شعری لفظیات" کے مفروضہ اصول پر کاری ضرب لگائی ہے۔ چنانچہ ورڈس ورتھ کے اس مقولے کہ شاعری میں "عام لوگوں کی زبان استعمال ہوتی ہے" پر جتنا عمل موجودہ دور میں ہو رہا ہے۔ شاید ورڈس ورتھ کے عہد میں بھی نہیں ہوا تھا۔ محمد علوی کی زبان اس کی زندہ مثال ہے، بظاہر معمولی نظر آنے والے الفاظ بھی اپنے اندر زندہ، متحرک اور توانا قوت رکھتے ہیں، شاعر لفظوں کا سچا پارکھ ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی لمس سے الفاظ کے اندر سوئے ہوئے خوابوں، خیالوں اور تصوروں کو جگاتا ہے اور ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل کرتا ہے۔

ہمارے عہد کا شاعر یقیناً ایک نئی شعری لسانیات کی تشکیل میں مصروف ہے۔ بقول آل احمد سرور "اُسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعراء کے واضح اظہار کے لئے کافی حد تک اس کے مخشرِ جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی"[2]۔

---

[1] مطبوعہ شب خون شمارہ ص ۵
[2] ادب میں جدیدیت کا مفہوم۔

ایسا کرنا اس لئے بھی لازمی ہو گیا ہے کہ پرانے ادوار کی شاعری میں مستعمل الفاظ کثرت استعمال سے یا تو اپنی معنویت کھو بیٹھے تھے یا معنوی حد بندی کے شکار ہو چکے تھے۔ اس لئے وہ کھوٹے سکوں کی مانند ٹکسال باہر ہو گئے ہیں۔ ان گھسے پٹے الفاظ کو عصری تجربات کے لئے وسیلۂ اظہار بنانے پر اصرار کرنے کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر اپنی تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ رہا ہے۔ سی۔ ایم۔ بورا نے کہا ہے۔

"جونہی کوئی فن محاورے کی انتہا کو پہنچ جاتا ہے، تو اس کا قریب المرگ ہونا یقینی ہو جاتا ہے۔ اور یہ تخلیقی کام میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔[1]"

اس لسانی رویے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کلاسیکی دور کے الفاظ انیسویں صدی کے شعری مزاج کے لئے کیوں ناکافی یا ناکارہ ہو چکے تھے۔ اسی طرح بیسویں صدی میں اقبال کو غزل زدہ زبان سے انحراف کرکے نظمیاتی زبان کو برتنا پڑا۔

عصری شاعری کی لسانی تشکیل کو سمجھنے کے لئے یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جو ذخیرۂ الفاظ اقبال سے لے کر فیض، فراق اور اختر الایمان کے یہاں مستعمل ہے وہ تخلیقی امکانات سے عاری ہو چکا ہے۔ اس لئے نئے شعراء مروجہ لسانی ڈھانچوں کے انہدام یا ان کی بنیادی تبدیلی پر زور دیتے ہیں۔ وہ شائستہ، نفیس اور آراستہ زبان کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے، اس کے برعکس وہ ایسی زبان کے دلدادہ ہیں جو نوکیلا پن

---

[1] The Creative Experiment P2

تیزی۔ تحرک اور شیئیت کی حامل ہو، چنانچہ عمیق حنفی۔ ظفر اقبال
عادل منصوری، افتخار جالب، ناصر شہزاد۔ بشیر بدر۔ کرشن موہن
نئے الفاظ کے استعمال پر زور دیتے ہیں، نئی زبان روزمرہ زندگی میں
استعمال ہونے والے انگریزی اور ہندی کے الفاظ سے بھی تشکیل پاتی
ہے، کرشن موہن فارسی لفظوں اور ترکیبوں کے ساتھ ہندی کے الفاظ
کثیر تعداد میں استعمال کرتے ہیں۔ اور زبان کی توسیع میں اہم رول ادا کر رہے
ہیں۔ لیکن بقول شمس الرحمٰن فاروقی، فارسی اور ہندی کا ناقابل تجزیہ
امتزاج جو میر اور کہیں کہیں فراق کے یہاں ملتا ہے۔ کرشن موہن کے یہاں
مفقود ہے۔ اس کے برعکس ناصر شہزاد کے لئے یہ الفاظ ان کی شعری
ہیئت کا ایک جزو بن جاتے ہیں۔ اور الفاظ کے ذخیرے میں اضافہ کا
باعث بنتے ہیں۔ مثلاً سجن، من، ہنسی، پربت، جیون، بھور، سمے
بابا، نین، پریت، امر، رین، برہ، اگن، سہاگن، تٹ، گوری، روپ
پنگھٹ، سانجھ، منڈپ، مکھ، دوار، وغیرہ۔

یہ امر قابل توجہ ہے کہ غزل کی مروجہ ہیئت اور لسانیات کے
تعلق سے، کوئی بھی جدید شاعر اس کے مکمل انہدام کی جسارت نہیں
کر سکا ہے۔ تاہم ظفر اقبال نے جرأت سے کام لے کر مروجہ زبان اور قواعد
کے بعض اصولوں سے انحراف کیا ہے۔ مثلاً وہ کہیں کہیں حروف کو حذف
کرتے ہیں بقول مغنی تبسمؔ "حروف استعمال سے گریز کا رجحان صرف اضافت
تک محدود نہ رہا، بلکہ حروف ربط کے حذف تک پہنچ گیا ہے"[۱]

۱؎ شعر و حکمت۔

گلافتاب کے حرف آغاز میں خود ظفر اقبال لکھتے ہیں:

ہنپکچوئیشن یکسر اڑا دی ہے کہ معانی کو محدود اور پابند کرتی ہے۔ اضافت سے حتی الامکان گریز کیا ہے، گرامری گھٹن بھی اب ویسی نہیں رہی، میں اب سانس لے سکتا ہوں۔[1]

فلک فضا میں بہایا ہے عکس ناب کا شہر
ہوس ہوا میں بنایا ہے گھر ہمارے لئے

بکھر بکھر گئے الفاظ مکھ، دانہ ہوئے
یہ زمزمے جو کسی درد کی دوا نہ ہوئے

ظفر اقبال زبان کے ساتھ ایک حاکمانہ برتاؤ کرتے ہیں، وہ روایتی الفاظ کی حرمت کی دھجیاں اڑاتے ہیں۔ اور کبھی کبھی متروک، متبذل اور غیر مانوس الفاظ کو اپنی ٹھیک جگہ بٹھا کر ان کے بخت کو جگاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی غزلوں میں نلّہ، ٹھپّہ، رمبا، بٹوا، کھوا، تسمہ، بنیان، چھاج، بٹن، کاج بطخ، شلوار، لسوار جیسے الفاظ کی بہتات ملتی ہے۔

فضیل جعفری اور بشیر بدر نے بھی غزل کے مروّجہ الفاظ سے انحراف کرکے نئے الفاظ (جن میں انگریزی کے الفاظ بھی شامل ہیں) استعمال کرکے غزل کے آہنگ کو بدلنے کی کوشش کی ہے ——

مثلاً:

---

[1] شعر و حکمت۔

چپکے سے کہہ رہا تھا وہ بیرے کے کان میں
بکچر۔ اگر پرانی ہو تو ہاف ریٹ میں (بشیر بدر)

فلم، ہوٹل، ساریاں، سامان آرائش کا بل
عشق مہنگا ہے بہت اس شہر میں کیا کیجئے (فضیل جعفری)

گردوپیش کی مانوس اشیاء کے لئے ہندی کے نرم اور خوش آہنگ الفاظ کو استعمال کرنے کے عمل کی توسیع پرکاش فکری اور کمل کرشن اشک کے یہاں بھی ملتی ہے۔ پرکاش فکری مانوس اشیاء کے نادر پہلوؤں کی شناخت کرتے ہیں۔ کمل کرشن اشک بھی فطرت کی مانوس اشیاء سے الفاظ لے کر ان کی معنوی توسیع میں اپنا حصہ ادا کرتے ہیں۔ مثلاً:

میرے گھر کی پچھلی سیڑھی ڈوب گئی اندھیارے میں
شور مچا کر سارے پنچھی پیڑوں میں روپوش ہوئے (پرکاش فکری)

دھوپ کھڑکی سے ابھی آئے گی تھوڑی دیر میں
میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں (پرکاش فکری)

اب کے بسنت آئی تو آنکھیں اجڑ گئیں
سرسوں کے کھیت میں کوئی پتہ ہرا نہ تھا (کمل کرشن اشک)

عادل منصوری بھی غزل کی مروجہ روایات سے گریز کرتے ہیں وہ

ہیئتی پابندیوں سے بے نیاز ہو کر تجربے کی آزادہ روی کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، اس لئے اُن کے یہاں اسلوب کے منطقی ربط اور روایتی الفاظ کی حرمتوں کی کوئی جوازیت باقی نہیں رہتی۔ وہ مشاہدے کی جدت اور ندرت کو قائم رکھتے ہیں۔

چھت پر پگھل کے رہ گئی خوابوں کی چاندنی
کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا

دریا کے کنارے پہ مری لاش پڑی تھی
اور پانی کی تہہ میں وہ مجھے ڈھونڈ رہا تھا

پلٹ کر نہ پایا کسی کو اگر
تو اپنی ہی آہٹ سے ڈر جاؤنگا

دیواریں کان ڈھونڈتی ہی رہ گئیں ادھر
نابینا سانپ لمس سے آواز بن گئے

اکیلا تھا کسے آواز دیتا
اترتی رات سے تنہا لڑا میں

ساقی فاروقی پوری قوت سے غزل کے اسلوب پہ حاوی ہیں۔ وہ ترکیب سازی کے عمل سے مفہوم کے نئے گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ ان کی غزل میں اس موضوع کا اعادہ ملتا ہے کہ انسان اپنی فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے، اور خود اپنی نگاہ میں روپوش ہونے لگا ہے۔

یہ لوگ خواب میں بھی برہنہ نہیں ہوئے
یہ بدنصیب تو کبھی تنہا نہیں ہوئے

یہ کیا کہ زہر سبز کا نشہ نہ جائیے
اب کے بہار میں ہمیں افسانہ جائیے
ناگ پھنی سا شعلہ ہے جو آنکھوں میں لہراتا ہے
رات کبھی ہم دم نہ بنی اور نیند کبھی ہمدم نہ ہوئی
یہ خامشی کا زہر نسوں میں اتر نہ جائے
آواز کی شکست گوارا نہ کر ابھی

عادل منصوری یا ظفر اقبال کے یہاں اگر روایت شکنی کا میلان موجود ہے۔ تو شمیم حنفی، مغنی تبسم، اور محمود ایاز کے یہاں روایت کا احترام ملتا ہے، روایت کی پاسداری اُن کے یہاں ایک متضاد صورت حال کو جنم دیتی ہے۔ ایک طرف تو فنی رچاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ دوسری طرف تجربے کی واقعیت کا بھرپور نقش نہیں اُبھرتا۔ ان کے یہاں تجربے کی متعین جہتوں کی نمود ہوتی ہے، تاہم مغنی تبسم کی غزلوں کے بعض اشعار میں فکر و احساس کی ندرت کا احساس ہوتا ہے۔ محمود ایاز عشق کے عام موضوع سے ہٹ کر مابعد الطبیعاتی اور ماورائی موضوعات کے بارے میں اپنے تجسس کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ تجسس، حیرت، محرومی اور تاسف کے جذبات کو متحرک کرتا ہے۔ شمیم حنفی کے تجربات استعاتی پیکر میں ڈھل کر معنی خیز امکانات کے حامل ہو جاتے ہیں، ملاحظہ ہو!

مغنی تبسم:

فلک تمام ہے آغوش باب محرومی
شجر شجر یہاں دست دعا ہے میرے لئے

ایک چہرے کی صدا ڈوب گئی
ایک آوازہ کا چہرہ دیکھا

خوشیوں کی دھوپ، درد کے سائے کہاں گئے
وہ لوگ جو تھے اپنے پرائے کہاں گئے

محمود ایاز:

ہماری آنکھوں سے نیرنگئ جہاں دیکھو
ہماری آنکھوں میں اک عمرِ صد تماشا ہے

حیرت جلوا مقدر ہے تو جلوہ کیا ہے
اس سے وابستہ ہے دل ورنہ تماشا کیا ہے

خامشی کس کے نقشِ پا پہ مٹی
راستے کس کو ڈھونڈنے نکلے

برگِ آوارہ سے کوئی کیا پوچھے
بوئے گل کس کی جستجو میں گئی

شمیم حنفی:

گھر میں بیٹھوں تو در و دیوار بیگانے لگیں
اور باہر جاؤں تو لگتی ہے دنیا اجنبی

خلا کی دھجیاں بکھری ہوئی ہیں چاروں طرف
بہت اداس ہوئے لوگ کامرانی کے بعد

سب کی آنکھوں میں کسی ہادیٔ موعود کے خواب
کون بتلائے کہ اس وقت کدھر جانا ہے
دن کی خندق کا دھواں شہر سے آگے بھی گیا
کس طرح گھر کا پتہ کوئی پرندا جانے

نئی پیچیدگیوں کے موثر اظہار کے لئے شاعر کبھی کبھی الفاظ کی شکست و ریخت سے بھی احتراز نہیں کرتا۔ اسی طرح وہ نئے الفاظ وضع کرنے یا دوسری زبانوں سے الفاظ مستعار لینے سے بھی تامل نہیں کرتا۔ اس کے پیش نظر لسانی تزئین کاری کے بجائے تجربے کی مؤثر پیکر تراشی بنیادی اہمیت رکھتی ہے چند مثالیں درج ذیل ہیں:

افتخار جالب:

پھول تشدّد خوف میں غرق حرارت ڈوب ابھرتی پتیاں
کینچلی اترے تو بات بنے، یہ کہہ دوں؟ کر گذروں؟
اعصاب تشنج پھیلتی بے رخ باتوں کی تردید، قیامت، گر بھی چکو
(چومتا پانی پانی پانی)

عادل منصوری:

پھیلتا ہوں نہ سمٹتا ہوں کسی نقطے پر
آنکھ کھلتی ہے نہ جڑتا ہے شکستہ منظر
لہو کھلے جسم میں پیتل کی چمک پگھلا کر
رات ہٹ جاتی ہے سورج کا اشارہ پتھر

(منفعل تبسم پہ لمحات قدم افسردہ)

عمیق حنفی:

یہ گرا کیا ہے؟ انڈا ہے؟ قے ہے؟ کہ بیٹ
کہ سیاہی کا پردہ ہے ریشم کی چھینٹ
کبھی رنگوں کا جال کبھی آگ کا اچھال کبھی ناچتا جلال کبھی چیختا خیال
کبھی پاس کبھی دور وہی رنگ وہی نور
کبھی نور کبھی رنگ کبھی نار کبھی نور

(سیارگاں)

مغنی تبسم:

چاند
نی دھوپ دنیا حسیں روشن
نی روپ درشن جوا
نی زمین تن
دگی آگ ہالہ ہوئی

(الف میم را)

شمس الرحمٰن فاروقی

طلسم سے صدا اٹھی، ہمیں شکست ہو گئی..
شکست ہو گئی... کست ہو گئی... است ہو گئی

تو گئی... او گئی

(شیشۂ ساعت کا غبار)

باقر مہدی:

جدائی کا تیزاب

قطرہ قطرہ

میرے ویران زخمی بدن پر

ٹپکتا رہا

(قطرہ قطرہ تیزاب)

احمد ہمیش:

ہم نے ڈالا ہے تخم پر پانی۔ اب نکلتا ہے / اب نکلتا ہے

گیلی بارود خشک ہوتی ہے۔ لوگ جاگے ہیں / لوگ جاگے ہیں۔

ہر طرف روشنی کا میلہ ہے

آج پھر آدمی اکیلا ہے

(فراڈ)

افتخار جالب، عادل منصوری اور احمد ہمیش کی کچھ نظموں میں استعاروں اور پیکروں کا منتشر ہجوم تو ملتا ہے۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی عضوی ہیئت کی تشکیل نہیں کر پاتے شاعری خارج سے اخذ کردہ

منتشر، متضاد اور بے ربط استعاروں اور پیکروں کے اجتماع سے خلق نہیں ہوتی، بلکہ یہ ان کی تبدیلیٔ ہیئت (Transfiguration) پر انحصار رکھتی ہے۔ یہی تبدیلیٔ ہیئت شعر کی اصلی ہیئت قرار دی جاتی ہے۔

زبان ایک فعّال اور متحرک قوت ہے۔ یہ وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے، نتیجے میں ادب کی زبان بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکتی، اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو تبدیلی کا وقوع پذیر ہونا ناگزیر ہے، لیکن یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ عمومی طور پر، یہ لسانیات کے تعمیمی ڈھانچے۔ جس کا اطلاق نثر کی زبان، یہاں تک کہ صحافت نگاری پر بھی ہوتا ہے۔ کی تبدیلیاں قرار دی جا سکتی ہیں۔ آزاد اور حالی نے روزمرہ کی زبان کو استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ انگریزی کے الفاظ کو بھی برتا۔ لیکن زبان کا یہی رنگ سرسیّد کے تہذیب الاخلاق کے مضامین میں بھی نمایاں ہے۔ شعری لسانیات میں تبدیلی کا مطلب یہ ہے کہ شاعر الفاظ کو نثری سطح سے اوپر اٹھا کر، انھیں علامتی مفاہیم کے نئے امکانات سے روشناس کراتا ہے۔ ایلیٹ اور پاؤنڈ نے وکٹورین عہد کے لسانی ڈھانچے کو توڑ پھوڑ کے نئی شعری زبان کی تخلیق کی۔ اردو میں۔ میراجی کے بعد۔ حالیہ برسوں میں شمس الرحمٰن فاروقی، افتخار جالب، عادل منصوری، عمیق حنفی، عباس اطہر، احمد ہمیش اور بشیر بدر نے زبان کو معنی خیز امکانات سے آشنا کیا۔

چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

افتخار جالب:

کیا تنگ ظرف شدہ الرجیک جمیع تعظیم دل پھپھوے، سفید
خاکستری پپوٹوں میں دم بہ خود دائمی شراروں کی آنکھ؟ آنگن
میں تنہا مرغی غنودگی کا شکار

(نفیس لامرکزیت اظہار)

احمد ہمیش:

کیونکہ نیلے رنگ کی نیند، آرام اور وہم کے درمیاں شاید اک ٹانک ہوتی ہے۔
میں نے کبھی ٹانک نہیں پیا۔

(تجرید ۳)

عباس اطہر:

سیہ پٹریوں پر خون میں بھیگی ہوئی تصویریں ابھرتی ہیں
درختوں سے لٹکتی ہیں۔ ابلتی ہوئی وحشت سے بھری آنکھیں

(اس کے لئے موت ہے)

عادی منصوری:

مشعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موج زن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور

(خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں)

لفظوں کا علامتی اور استعاراتی کردار نئی شاعری میں اپنی اہمیت منوا رہا ہے۔ انیسویں صدی کے وسط ہی سے معاشرتی اور نفسیاتی زندگی میں ہزار گونہ پیچیدگیاں پیدا ہونے لگی تھیں اور شاعری علامتی اسلوب کی ضرورت محسوس کرنے لگی تھی۔ چنانچہ اس کے ابتدائی نشانات کولرج کی کبلا خان اور اینشنٹ میرینر میں نظر آتے ہیں۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر میں فرانس میں ملارمے، بودلیر اور رمبو نے پارناسی شعراء کی راست بیانی کے ردعمل کے طور پر کثیر الجہت تجربات کا احاطہ کرنے کے لئے علامتی اسلوب کو ایک مستقل رجحان کی حیثیت دے دی۔ اسی زمانے میں ہندوستان میں غالب نے " آشوب آگہی " کے مؤثر اظہار کے لئے علامتی اور استعاراتی اسلوب کی ایک درخشندہ مثال پیش کی لیکن بعد میں آزاد اور حالی کی راست گفتاری نے پھر اپنا سکہ جمایا۔ کم و بیش سو سال تک یہ سکہ رائج الوقت رہا۔ تاہم یہ حقیقت طمانیت بخش ہے کہ نئے شعراء نے پہلی بار راست گفتاری سے مراجعت کر کے زبان کی فعالیت اور توانائی کا استحصال کرنے کی طرف توجہ دی، نتیجے میں لسانیات کے علامتی نظام کی شناخت کرنے اور اس کو مستحکم کرنے کا ایک شعوری رویہ مقبول ہونے لگا ہے۔

نئی شاعری کے ایسے کئی نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ جو وضاحتی اور نثری انداز سے لاتعلق ہو کر استعارے کی مختلف یا متضاد کیفیتوں کی ترکیبی صورت گری کی طرف مائل ہیں۔ پیکر سازی کا عمل (اپنے وسیع تر دائرہ کار میں) خالص تجریدی کیفیات مثلاً ذائقہ، حس۔ یا خیال کی ایسی مصوری کرتا ہے، جو صفائی، شیئیت اور تکمیل کا احساس

دلاتا ہے، روایتی شعراء صرف تجریدی بیانات پر اکتفا کرتے تھے یہی وجہ تھی کہ مشاعرے مقبول رہے ہیں۔ مشاعروں میں مذاق عام کے نمائندہ شعراء کسی شعر کا پہلا مصرع پڑھنے بھی نہ پاتے تھے کہ اس کے دوسرے مصرعے کو سامعین پورا کرتے تھے۔ ایسی مشاعراتی شاعری کے دن اب پورے ہو چکے ہیں، اب شاعری مشاعروں کی چیز نہیں رہی، یہ قاری اور قاری میں فرق کرتی ہے۔ اور اپنے لئے ایسے قاری کو پسند کرتی ہے۔ جو زندگی کی موجودہ پیچیدگیوں کا درک رکھتا ہو، یہ قاری شاعری سے محض تفریح ہی نہیں، بلکہ انکشاف کی توقع کرتا ہے، اور شاعر کے تخلیقی عمل میں شرکت کی مسرت ہی حاصل نہیں کر رہا، بلکہ بقول ملارمے " خود بھی تخلیق کرتا ہے۔"

پیکر بہازی کا عمل خود مکتفی ہونے کے باوصف اپنے اندر توسیعی امکانات رکھتا ہے، یہ امکانات بھرپور انداز میں علامت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ الفاظ اور پیکر دراصل زبان کے علامتی نظام کے بنیادی پتھر ہیں، زبان بذات خود اشیاء کے لئے آوازوں کی علامتوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس لئے ہر لفظ اپنے اندر علامتی پہلو رکھتا ہے۔ لیکن الفاظ شعریات میں (روزمرہ زندگی میں بھی) مسلسل استعمال سے مفہوم کی گہری اور پراسرار نہیں کھو بیٹھتے ہیں۔ اور ان کے محض اوپری معنی متعین ہو جاتے ہیں، شاعر الفاظ کو ان کے سطحی معانی سے پاک کر کے ان کی جبلّی قوتوں کے نادیدہ امکانات کا سراغ لگاتا ہے پس علامت کا راز اس بات میں پوشیدہ ہے کہ پیکر یا لفظ اپنے ظاہری معنوں کے علاوہ عمیق تر اور پیچیدہ تر معانی پر محیط ہونے کی صلاحیت رکھتا

ہے ،

پیکر کی اس علامتی توسیع پسندی سے عصری شاعری، ہیئت کے اعتبار سے گذشتہ ادوار کی شاعری سے مختلف ہونے کا گہرا احساس پیدا کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ مختلف ہونے کا یہ احساس صرف علامت پرستی کا مرہون ہے؟ ظاہر ہے۔ ایسا نہیں ہو سکتا۔ اس لئے کہ استعارے یا علامت کا استعمال پہلے بھی (نسبتاً محدود پیمانے پر) ہوا ہے۔ اور "سرِّ دلبراں" کو حدیثِ دیگراں" میں کہنے کی روایت (غزل میں بالخصوص) موجود رہی ہے، تاہم نئی شاعری میں علامت نگاری کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ یہ من مانے طریقے سے، یا آرائش کے لئے، یا تجربے کی پہلو داری کو ارادی سعی سے اسیر کرنے کے لئے اپنی ضرورت کا احساس نہیں دلاتی بلکہ یہ اسلوب کا ایک ناگزیر حصہ ہے، یہ اسلوب کا ناگزیر حصہ ہی نہیں بلکہ یہ خود مکمل تجربہ ہے۔ اس لئے شعر کے علامتی نظام میں تشریحی حصوں کے لئے کوئی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ غالب نے پیکر اور علامت کا استعمال تخلیقی انداز میں کرنے کے باوجود تشریحی اجزاء کو برقرار رکھا ہے ان سے پیکر اور علامت کی آزاد اور خود مختار حیثیت مجروح ہوئی ہے۔ علامت اپنے پیروں پر خود کھڑا ہونے کی قوت رکھتی ہے، اسے وضاحتی ٹکڑوں یا منطقی اجزار کی بیساکھیوں کی ضرورت نہیں ہوتی، شعری تخلیق قاری کو بھی تخلیقی سفر کی ترغیب دیتی ہے۔ لیکن اس کا تشریحی انداز (جس کی نشان دہی غالب کے یہاں کی گئی ہے) اس کی آزادہ روی پر روک لگاتا ہے۔ شاعر تخلیق کے لمحوں میں کسی تجربے کا احساس کرتے ہی اس کے خارجی پیکر کی بھی شناخت کرنے لگتا ہے۔ بلکہ اس کے

خارجی پیکر کی شناخت ہی تجربے کی شناخت ہے، تاہم خارجی پیکر شاعر کے ذہن میں بجلی کی طرح کوندنے کے باوجود گریز پا رہتا ہے، اور شاعر شعوری طور پر اسے مناسب لفظوں میں اسیر کرنے کی سعی کرتا ہے، اور کبھی کبھی ایک برمحل لفظ کی تلاش میں مہینوں سرگرداں رہتا ہے۔

ہمارے کئی شعراء ابھی بعض مقامات پر علامتی زبان کے بجائے تفسیر اور تبصرے کی زبان استعمال کرتے ہیں، مثلاً احساس تنہائی کا ذکر (خواہ کتنی ہی رقیق القلبی سے کیا گیا ہو) اس وقت تک شعر کی تخلیق کا باعث نہیں ہو سکتا۔ جب تک اسے ٹھوس اور حسیاتی پیکروں میں شناخت نہ کیا جائے۔ ایلیٹ کے لفظوں میں "فن کی ہیئت میں جذبے کے اظہار کی ایک ہی صورت ہے، وہ یہ کہ اس کا معروضی متلازمہ (objective correlative) ڈھونڈا جائے۔ تاہم بعض نئے شعراء کے یہاں کسی تبصرے کے بغیر ہی قاری کو شعر کے علامتی نظام سے متصادم کرانے کا رجحان ملتا ہے۔ جو بلاشبہ نئی شاعری کے لئے ایک فال نیک ہے۔

کلینتھ بروکس کے لفظوں میں "جدید شاعری کے اکثر حصے کی بنیاد (unanalysed juxtapositions) فراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ پاونڈ کے کینٹوز اور ایلیٹ کے ولیسٹ لینڈ میں ان کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ یہ شعراء قاری کو انوکھے، حیرت زا اور پیچیدہ تجربوں کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں، اور کسی تبصرے، وضاحت منطقی حوالے، خطابیہ پہلو یا رہنمائی کے بغیر خود غائب ہو جاتے ہیں۔ شعری

ہیئت کا یہ انداز بلیک، کولرج، کیٹس کے علاوہ ورڈس ورتھ کی بعض (Lucy poems) میں ملتا ہے، ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ میں یہ انداز بے حد نمایاں ہے، اس میں متنوع اور متضاد پیکروں کا ایک سیل رواں ہے، جو قاری کو اپنے ساتھ بہا کے لے جاتا ہے۔ اس نظم میں کسی موڑ پر بھی شاعر توضیح یا تبصرے کا غیر پسندیدہ کام انجام نہیں دیتا۔ نظم کے پہلے حصے پر نظر ڈالئے تو (Cruel April) کے ساتھ (Comfortable winter) کا ذکر ہے، پھر (Hofgarten) میں دھوپ دو بجے پہاڑوں پر دوڑتے ہوئے، نیپلز میں ایک عشرت گاہ (ہوٹل) ٹوٹے پیکروں کا گچھا، (Hyacinth girl) مادام Sosostris اور اس کا ذکر کام جیسے منتشر اور بے جوڑ واقعات اور کرداروں کا ہجوم نظر آئے گا۔ اردو میں وزیر آغا کی شاعری میں پیکر تراشی کا عمل نمایاں ہے وہ حد درجہ تجریدی تصور کو بھی ٹھوس پیرائے میں پیش کرنے پر قادر ہیں۔ مثلاً اُن کی نظم بات میں ایک بے نام خیال، جو بنیادی جبلّت سے تعلق رکھتا ہے۔ خارجی تہذیبی موانعات سے خائف، شائستہ زبان کے پردے ہی میں ظاہر ہوتا ہے۔

دل کی بات بھٹکتے قدموں لب کی منڈیر پر آئی
تاریکی میں رہی تھی برسوں سورج سے گھبرائی
چندھیائی آنکھوں کو مل کر لی اس نے انگڑائی
لب کی منڈیر سے لگ کر اس نے سنا انوکھا شور

چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

ساجدہ زیدی :

بوڑھے برگد کی سب پتیاں جھڑ گئیں
اس کی جٹائیں
ریاکار سادھو کی الجھی لٹوں کی طرح
سخت مٹی میں دھنسنے لگیں

(ایک نظم)

عزیز قیسی :

خدا نہ سہی آدمی تو آجائے
مکان خالی ہے کب سے کوئی تو آجائے

(مکان خالی ہے)

ناہید ثانی :

کل جب اس دہلیز تک سیلاب آئے گا۔
تمہیں بھی اسی طرح اک نئے زندہ تودے کے عنصر میں بدل دے گا
تو کیا تم بھی ہماری ہی طرح مردہ حکایت بن کے
زندہ آگ، پانی اور ہوا کی راہ دیکھو گے

(اوامر عشرہ کا خواب)

زاہدہ زیدی:

بازوؤں اور ٹانگوں سے محروم دھڑ
ناک نقشے سے محروم چہرے
ہر اِک سمت لٹکے ہوئے ہیں۔

(جنگل)

عادل منصوری:

مچھلی
خون میں لتھڑا ہوا سورج نگلتی

(ہیراجی ساگرا...)

عتیق اللہ:

پتھرائی ہوئی بوندوں کا پہاڑ بن جاتا ہے۔
ایک دوسرا پہاڑ — جو مجھ پر دراز ہونے لگتا ہے

(پتھرائی بوندوں کا پہاڑ)

اعجاز احمد:

تم نے کہا۔ میں نے اپنی انگلیاں
پچھواڑے کی کیاری میں بوئی ہیں ہ

(خوابوں کا مسیحا)

اب غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں، ان میں گرد وپیش کے مانوس یا غیر مانوس اشیار سے الفاظ اس طرح استعمال کئے گئے ہیں، کہ ان کے علامتی امکانات ابھر آئے ہیں۔ چنانچہ درخت، سناٹا، سایہ، ہوا۔ پرچھائیں، دیوار، گھر، کھڑکی، سورج، بستی، برف، سراب، موسم، دلدل، آندھی، فصیل، ساحل، سمندر، بازار، دکان، بستی، بھنور خواب، ڈھلان، موج، صدا، نقش، آگ، کھنڈر، برق، بادل، پرندے صحرا، علامتی انداز میں استعمال ہوئے ہیں۔ اور ذہن میں انسلاکات کو جگاتے ہیں۔

ہائے جس شہر میں تم نقش بہ دیوار رہے
پھر اسی شہر میں آنے کی ضرورت کیا تھی
(حمید الماس)

عجب سپردگیٔ برگ زرد تھی اس میں
وہ شخص کانپ اٹھا تھا ہوا کے چلتے ہی
(منصور سبزداری)

کہیں بھی نہ تھی تازگی کی رمق
وہ سوکھی زمیں چاٹ کر رہ گیا
(سلطان اختر)

عذاب ہوگئی زنجیرِ دست و پا مجھ کو
جو ہو سکے تو کہیں دار پر چڑھا مجھ کو
(مغنی تبسم)

کل شب کے اُجالے میں کوئی دیو کھڑا تھا
یا میرا ہی سایہ قدِ آدم سے بڑا تھا
(ابرار اعظمی)

تاروں کی چھاؤں میں تو بہت دیر سو چکے
سورج کی روشنی میں ذرا جاگ جائیے
(مدحت الاختر)

کمرے بند، دریچے سونے، دروازے چپ چاپ
اپنی سانس مسلسل گونجے رہ رہ چونک پڑوں
(وہاب دانش)

جب تک تھے اپنے گھر میں تو اچھا بھلا تھا دل
باہر نکل کے روگ لگا آتے ہیں اسے
(قمر اقبال)

شام ہوتے ہی برسنے لگے کالے بادل
صبحدم لوگ دریچوں میں کھلے سر نکلے
(احمد مشتاق)

ہوا کی چاپ سنے گا تو ٹوٹ جائے گا
سکوتِ صبح کا عالم حباب جیسا تھا
(مظفر حنفی)

دھرتی کا شہر تنگ فلک کا دیار دور
جاؤں کدھر؟ ہوا کا بھنور درمیان میں
(اطہر نفیس)

زوالِ شب کا ہر منظر ہے مجھ میں
میں سورج سے بھی پہلے جاگتا ہوں (کمار پاشی)

پھیلتا جائے گا صحرائے سکوت
دور کی آواز بنتے جاؤ گے (شہریار)

ان پانیوں کے بھید کوئی جانتا نہیں
واپس کبھی نہ لوٹ سکا ان میں جو گیا (صادق)

بہار اب کے لہو کے چڑھے سمندر کو
قلم کیے ہوئے بازو، بریدہ سر دے گی (بشیر بدر)

مرے چہرے پہ ہے بکھری دیکھو
مرے اجداد کی مردہ مٹی (فضیل جعفری)

ہاتھوں میں رات آس کی شمعیں لئے ہوئے
تاریکیوں میں تجھ کو پکارا ہے بارہا (قیصر قلندر)

مہتاب بکف رات کسے ڈھونڈ رہی ہے
کچھ دور چلو آؤ ذرا تم بھی تو دیکھو (بشر نواز)

آؤ دستک دے کر دیکھیں
دروازہ کیوں بند پڑا ہے (حامد حسین حامد)

پتہ چلا یہ ہواؤں کو سر پٹکنے پر
میں ریگِ دشت نہ تھا، سنگِ صد زمانہ تھا (حسن نعیم)

عصری غزل میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے، جن میں متنوع نفسیاتی کیفیات کی علامتی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ وزیر آغا نے لکھا ہے۔ "اردو غزل میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ شعراء کی ایک پوری جماعت نے اپنے احساسات کو اردگرد کی اشیاء، مظاہر اور علائم کی زبان میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔"[۱]

کوئی سننے والا نہ ہوگا یہاں
ہواؤں کے کانوں میں کہہ جاؤں گا (عادل منصوری)

کالے گھنے درختوں کے سائے میں سوگوار
سناٹوں سے گھری ہوئی ساحل کی رات ہوں (بشیر بدر)

دیواریں ڈھ چکی تھیں، فنا ہو چکی تھی چھت
بازار سے پلٹ کے میں جب اپنے گھر گیا (عتیق اللہ)

۱؎ اردو شاعری کا مزاج ص ۲۵۸

بجھتے سورج نے لیا پھر یہ سنبھالا کیسا
اڑتی چڑیوں کے پروں پر ہے اجالا کیسا
(زیب غوری)

ابھی سے ٹوٹتے لمحوں کی گرد اڑنے لگی
یہ راستہ تو بہت دور جانے والا ہے
(مظہر امام)

خدا نہیں نہ سہی، کوئی آدمی تو ملے
یہ کوئی خواب ہے یا ہے سراب آنکھوں میں
(وحید اختر)

سورج کی تمازت سے پگھلتی ہیں زمینیں
برسات کا موسم ہے ہوا تک نہیں آتی
(اقبال منہاس)

ان ڈھلانوں کے مقدر میں نہ تھا لمس قدم
کوئی پتھر ہی بلندی سے گرا دیتے ہم
(چندر پرکاش شاد)

تیز موجوں میں کوئی سینہ سپر ہے تنہا
ایک کٹتے ہوئے ساحل پہ شجر ہے تنہا
(لطف الرحمٰن)

زرد موسم کی صداؤ، کاش اتنا کر سکو
شبد کی پرتوں میں اترو تاکہ تم کو پا سکیں
(پرکاش فکری)

سوچتا رہتا ہوں کب بدلے گی موسم کی ہوا
دیکھتا رہتا ہوں لمحوں کو ہوا ہوتے ہوئے
(شہزاد احمد)

موج در موج یہی شور ہے طغیانی کا
ساحلوں کی کسے ملتی ہے خبر پانی میں
(مخمور سعیدی)

یہ دھوپ تو ہر رُخ سے پریشان کرے گی
کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ
(اطہر نفیس)

اتنی مبہم۔ اتنی تنہا۔ اتنی بھاری بھاری شام
جانے کس کو ڈھونڈ رہا ہے جنگل میں بیچاری شام
(مظفر حنفی)

ڈر ہے کہیں کمرے میں نہ گھس آئے یہ منظر
کھڑکی کو کہیں اور ہٹا دینا چاہئے
(محمد علوی)

ہوا کی سمت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا
(ظفر اقبال)

کیا جانیے منزل ہے کہاں جاتے ہیں کس سمت
بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں
(شکیب جلالی)

نئی شاعری کی ہیئت شناسی کے لئے یہ ذہن نشین کرنا ضروری ہے کہ اس سے منطقی ربط کا اخراج ہو گیا ہے۔ یہ گویا ہیئت کی ایک نئی شکل ہے، جو روایتی ہیئت کے منطقی تسلسل کی نفی کرتی ہے منطقی تسلسل سے انحراف کا یہ رویہ موجود سائنسی آگہی سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ اضافت کی تھیوری کے بعد کانٹم فزیکس نے خارجی حقیقت کی نئی تاویل کر کے آرٹ کے تصورات کو بدل کے رکھ دیا۔ ڈاگ لاس انگس نے اپنے مضمون (Modern art and the new physics) میں فن اور فزیکس کے باہمی تعلق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جب ادب نے لاشعور کی سمت مراجعت کی، تو "یہ ایک وسیع سیّال، اور بے ترتیب دنیا میں داخل ہوا۔ جہاں کنٹم فزیکس کی بے ترتیبی عمل تخلیق (creativeness) میں ایک اہم عنصر ہے[1]۔ ایک جدید امریکی شاعر رچرڈ ایبرہارٹ نے تخلیق شعر کے دوران شاعر کے ذہنی عمل کی ایک جدید سائنسی توجیہہ کی ہے۔ وہ نوٹس آن پوئٹری میں لکھتا ہے،

> "شاعری حرکی ہے، سیماب صفت، ترکیب شعر (تخلیق) کی جدّت میں مجھے محسوس ہوتا ہے، کہ شاعر کا ذہن ایک ایسی روشنی ہے۔ جو انرجی کی غیر استدلالی شدت سے پیوستہ ہے، ویسی ہی جیسی ہمارے عہد میں کنٹم فزیکس میں دریافت کی گئی ہے، کنٹم کسی بھی سمت پھوٹ کر نکل سکتا ہے"۔

ایبرہارٹ کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری تخلیق اپنی فطری ماہیت

---

[1] The Amerecin Review January 1963

کی بنا پر کسی میکانکی سانچے میں ڈھلنے سے انکار کرتی ہے۔ یہ ہیئت کی منطقی ترکیب سازی سے بھی کوئی مطابقت نہیں رکھتی، بلکہ یہ اگر کسی خارجی قالب میں ڈھل سکتی ہے، تو یہ اس کا داخلی پیکر ہوگا، کوئی زبردستی سے بٹھایا گیا پیکر نہیں۔ اقبال، جوش اور فیض بھی شعر کی خارجی ہیئت کی تعمیر منطقی اصولوں کے تحت کرتے تھے۔ وہ تخلیق کی پراسراریت، وحشت اور غیر منطقی بالیدگی سے واقف نہ تھے۔ آڈن نے کہا ہے کہ رومانوی شعراء کی شعری ہیئت کی ایک منفرد خصوصیت یہ تھی۔ کہ وہ اپنے متقدمین کے اس شعری رویّے کے خلاف تھے۔ جس کی رو سے " وہ اپنی نظموں کو منطقی طور پر ترتیب " دیتے تھے۔"

ماضی میں بالعموم نظم کی تخلیق کے چند طے شدہ طریقے مروج رہے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک عام طریقہ یہ رہا ہے کہ نظم میں کسی خارجی واقعے شئے یا کردار کی تصویر کشی کے بعد (بالعموم اختتام پر) داخلی ردعمل کا اظہار کیا جاتا تھا، جوش کی کئی نظمیں اس طریق کار کی مثال فراہم کرتی ہیں۔ مثلاً :

فضا شگفتہ گھٹا لالہ گوں شفق چونچال
ہوا لطیف، زمیں نرم، آسماں سیّال

یہ جاں فروز مناظر کہ دل لبھاتے ہیں
بچھڑ گیا ہوں کسی سے تو کھائے جاتے ہیں

(برسات)

بڑھتا آتا ہے ابر دبارہ کا جوش
پھر بھی بیٹھا ہوا ہوں میں خاموش

اور یہ راز بھی نہیں کھُلتا
کہ مجھے انتظار ہے کس کا

(ریودگی)

اس کے مقابلے میں، نئی شاعری میں نظم کی تعمیر کے اس میکانکی انداز اور منطقی نتیجہ خیزی سے احتراز کیا جاتا ہے، ہوتا یہ ہے کہ خارج کی جو شے، واقعہ یا کردار شعری تجربے کو متحرک کرتا ہے۔ وہ شروع ہی سے شاعر کے داخلی ردّ عمل کو بھی متشکل کرتا جاتا ہے۔ اس لئے کہ داخلی ردّ عمل تجربے کی ہی بدلی ہوئی شکل ہے۔ مثال کے طور پر ایلیٹ کی نظم
The love Song of J. Alfred.
کا ابتدائی حصہ درج ذیل ہے۔ نظم کے آغاز ہی سے شاعر کے داخلی تجربے کی گہری پرچھائیاں متحرک نظر آتی ہیں اور پوری نظم ایک داخلی خود کلامی میں ڈھل جاتی ہے۔ جس میں ردعمل کی تپش سے خارج اور داخل کی حدیں پگھلتی نظر آتی ہیں۔

Let us go then, you and I,
When the evening is
spread out against
The sky.
Like a patient etherized upon a table.

ایلیٹ کی ایک اور چھوٹی سی نظم MORNING AT THE WINDOW تجربے کی ترکیبی صورت گری کی ایک اچھی مثال ہے۔

I AM AWARE OF THE DAMP

SOULS OF HOUSE MAIDS

SPROUTING DESPONDEUFLY

AT AREA GATES

اس نظم میں آغاز سے خاتمے تک مختلف پیکروں اور علامتوں مثلاً:

DAMP SOULS FOG, AIMLES SMILE

کی مدد سے SLUMS میں رہنے والے لوگوں کی بے معنی، اداس اور بوریت زدہ زندگی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اور پوری نظم کے رگ و پے میں داخلی ردعمل لہو کی طرح جاری وساری ہے

شہریار کی ایک نظم ٹھہرے جو ہوا نظم کی روایتی ساخت سے انحراف کی ایک عمدہ مثال ہے، اس میں شروع ہی سے تخلیق کی پراسرار فضا ابھرتی ہے۔ اور پوری نظم علامت اور استعارے کی مدد سے ایک خود مکتفی اکائی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ اس میں ہوا، وقت کی رفتار (جو تخریب وانہدام کی قوت ہے) کی علامت ہے۔

اس شہر کی روداد سنیں اور سنائیں
پلکوں سے چلو، ریت کی دیوار گرائیں
ٹھہرے جو ہوا
آنکھ میں سہمے ہوئے منظر کو دکھائیں
شبنم سے لدی شاخ کی تصویر بنائیں

نئی شعری ہیئت اس لحاظ سے بھی پرانی ہیئت سے مختلف ہے کہ اس میں براؤننگ کی (THE LAST RIDE TOGETHER) یا ایلیٹ کی (LOVE SONG OF J. ALFED PRUFROOK) کی مانند ڈرامائی خود کلامی سے کام لیا جاتا ہے، کبھی کبھی ایک سے زیادہ کرداروں کی آوازوں کو گڈمڈ یا مخلوط کیا جاتا ہے۔ جس سے خیال کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، مختلف قوموں کی تہذیب، انسانیات کلچر اور مذہب سے اقتباسات کو بغیر حوالہ دین کے شعری تار و پود میں منسلک کیا جاتا ہے (جیساکہ ایلیٹ یا پاونڈ کے یہاں) یا پھر نظم میں ایسے پیکر یا استعارے اُبھرتے ہیں، جو نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے سے کوئی ربط نہیں رکھتے۔ بلکہ جو تناقض یا اختلاف رکھتے ہیں، جیساکہ افتخار جالب کی نفیس لامرکزیت اظہار یا عادل منصوری کی منفعل جسم پہ .... میں ظاہر ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نظم کے لسانی ڈھانچے میں الٹ پلٹ یا تغیر و تبدل کرنا پڑتا ہے، اس کی مثال کمنگس کی نظم (AMONG CRUMBLING PEOPLE) یا مغنی تبسم کی الف بیم را فراہم کرتی ہے، یہ تمام صورتیں عصری شعری ہیئت کی منفرد خصوصیات ہیں۔ آئیے۔ اِن کی تھوڑی سی وضاحت کریں۔ تاکہ نئی شعری ہیئت کے خدوخال واضح ہو جائیں۔

آوازوں کو گڈمڈ کرنے کی عمدہ مثال ایلیٹ کی نظم THE LOVE SONG مہیا کرتی ہے۔ اس نظم میں " I " اور " YOU " کی آوازیں ایک ہی کردار یعنی شاعرانہ کردار کی نمائندہ ہیں، لیکن برعکس اس کے ویرن کا خیال ہے کہ " YOU " قاری یا کوئی بھی سننے والا ہے، جبے

" و " یعنی پہ وفراک مخاطب کرتا ہے[۱]۔ کمار پاشی کی نظم ساحلوں سے کہو۔ آوازوں اور کرداروں کو گڈمڈ کرنے کی ایک اچھی مثال ہے۔ اس میں "میں" کے مختلف روپ اجاگر ہوتے ہیں:

یاد آتا ہے، اک دن کسی نے کہا تھا!
تجھے پہن کر دور کے شہر کی اجنبی دھرتیوں میں اتر جاؤں گا۔
میں عقیدہ ہوں، مر جاؤں گا۔

شعر میں خیال کے ربط و تسلسل کا اخراج اب ایک مستقل شعری رویہ بن چکا ہے اس کے دو اسباب ہیں۔ ایک، نیا شاعر جدید مشینی تہذیب میں اپنے حواس مثلاً: شامہ، باصرہ اور لمس کو ایک اتھل پتھل اور غیر یقینیت سے دوچار ہوتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اس لئے اس کا جمالیاتی شعور متاثر ہوا ہے۔ دوسرے، شاعر یہ حقیقت جان چکا ہے کہ مادہ تو خیر ہے ہی، انسانی شعور بھی برقی ارتعاشات کا ناقابل شناخت مجموعہ ہے۔ انسانی شعور کے ناقابل اعتماد ہونے کی بنا پر کوئی بھی حقیقت وہ نہیں۔ جو وہ نظر آرہی ہے۔ یا محسوس ہو رہی ہے۔ اس لئے شعری حقیقت (جو حسیاتی قوتوں سے اخذ نمو کرتی ہے۔ بھی سیال، منتشر، بے جوڑ اور التباسی نوعیت کی ہے۔ ہیئت کی یہ صورت شعر کو منطقی جکڑبندیوں سے نجات دلا کر اپنے صحیح شعری کردار یعنی خوابناکی اور پراسراریت سے آشنا کرتی ہے، اس کی رُو سے شعر میں بقول ایلیٹ (LINKS IN THE CHAIN) کو یکسر اڑا دیا جاتا ہے۔ ایلیٹ اس کی جوازیت پیش کرتے ہوئے سینٹ

---

[۱] UNDERSTANDING POETRY — 29

جان پرسی کے (ANABASE) کے تعارف میں لکھتا ہے۔

اس طریق کار کے اختصار کی جوازیت یہ ہے کہ پیکروں کا ایک دوسرے کے بعد وارد ہونا وحشیانہ تہذیب کے ایک شدید تاثر سے مطابقت رکھتا ہے۔ اور اس پر مرتکز ہو جاتا ہے قاری کو ان پیکروں کی، لمحہ بھر کے لئے ان کی جوازیت کے بارے میں سوال کئے بغیر، یکے بعد دیگرے اپنی یادداشت میں جگہ بنانے کی اجازت دینا چاہئے۔ تاکہ خاتمے پر وہ ایک کلی تاثر کو خلق کریں۔

یورپی شاعری میں۔ اس نوع کی شاعری ۱۹۳۰ء سے مقبول ہونے لگی جبکہ ہربرٹ ریڈ اور ڈیوڈ گیس کوائنی نے سرریلزم کے اثرات کا جائزہ لیا۔ چنانچہ ڈلن تھامس نے تاثراتی انداز میں نظمیں لکھیں اور اپنی نظموں میں خوابوں کی سی بے ربط ہیئت کو برتا، سرریلزم کے اثرات میراجی کے یہاں موجود ہیں۔ ہماری نئی شاعری میں افتخار جالب اور عادل منصوری کے یہاں تاثراتی انداز کی کارفرمائی ملتی ہے، تاثریت کی رو سے خارجی حقیقت قائم بالذات نہیں رہتی۔ بلکہ شاعر کے حسیاتی ادراک سے اس کی قلب ماہیت ہوتی ہے۔ اور بالکل ایک نئی حقیقت جنم لیتی ہے۔ جو بظاہر بڑی بے جوڑ اور منتشر ہوتی ہے۔ لیکن ایک باطنی ربط رکھتی ہے۔ تاثراتی تجربے بنیادی طور پر لاشعوری نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ان تجربوں کا انکشاف فرائیڈ کے بعد یونگ نے کیا ہے، اور شاعروں کو اپنے لاشعوری دفینوں کا سراغ مل گیا۔ انگریزی میں پاونڈ۔ اڈیس۔ ایلیٹ کے علاوہ ولیم کارلس ولیمز ویلاس سٹیونز، رابرٹ لاویل۔ رابرٹ پن وبین کے یہاں لاشعوری

تجربے نئی ہیئت میں نمودار ہوتے ہیں۔

مزید برآں، نئی شاعری میں لہجے کو بنیادی اہمیت دی جارہی ہے لہجے کی اہمیت تو پرانی شاعری میں بھی رہی ہے، چنانچہ اقبال کی مسجد قرطبہ یا جوش کی نظم شکست زنداں کی ادائیگی یا قرأت کے دو الگ الگ لہجے آسانی سے پہچانے جا سکتے ہیں، اقبال کی نظم میں شاعر کا لہجہ ایک پیمبرانہ متانت فکرمندی، گہرائی اور وقار رکھتا ہے۔ جوش کی نظم کا لہجہ کسی انقلابی کے لہجے کی طرح بلند آہنگ، شور آفریں اور جوشیلا ہے، سوال یہ ہے کہ عصری شاعری میں لہجہ بنیادی اہمیت کیوں اختیار کر گیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ نئی شاعری میں لب ولہجہ تجربے کی کثیر الجہتی سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ نئی شاعری میں ابہام نے اسرار پرستی یا طلسم کاری کے وسیع امکانات پیدا کئے ہیں۔ چنانچہ شمس الرحمان فاروقی یا کمار پاشی اس کی زندہ مثال ہیں۔ چنانچہ نظم کے لہجے کی شناخت اس کے تجربے کے متنوع امکانات کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

محمود ہاشمی کے نزدیک، نظم اور نثر کے درمیان بنیادی فرق یا امتیاز صرف استعارے۔ علامت اور پیکر کے اوزاروں کا نہیں۔ بلکہ ان کے آہنگ کا ہے۔ نثر کا آہنگ مقرر اور محدود ہے۔ نظم یا شعر کی خصوصیت اور امتیاز اس کا غیر محدود، مخصوص اور منفرد آہنگ ہے[1]۔

ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ نئی شاعری نے ماقبل کے ادوار کی شاعری کے لہجے کی بلند آہنگی سے انحراف کرکے آہستگی کے لہجے کو قبول کیا

---

[1] گنج سوختہ (شعور و حکمت)

ہے۔ بقول وحید اختر (شاعری میں) بلند آہنگ خطیبانہ لہجے کی جگہ خود کلامی اور اپنے آپ میں گم شدہ افسردگی کے لہجے نے لے لی[1]"

نظم میں شاعر کے لہجے کی شناخت کیونکر ممکن ہے؟ اس کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ اوّل، قاری کو یہ دیکھنا لازم ہے کہ شاعر کا اپنے موضوع یا تجربے کے تئیں کیا رویّہ ہے۔ مثلاً کسی نظم میں شاعر نے طنزیہ رویّہ اختیار کیا ہو۔ تو اسی کے مطابق لہجے کی دریافت و تعیین ہو سکتی ہے دوم، تخلیق کے اندر تہہ در تہہ معانی کا احاطہ کرنے کے لئے نظم کے کلی وجود پر نظر رکھنا ضروری ہے، اور اس کے لہجے کا تعین وہ تجربے کے مختلف شیڈس اور مفاہیم کی مختلف سطحوں کی لفظ، استعارے اور علامت کے توسط سے، ایک کلّی تاثر میں منتقل ہونے کے عمل سے کیا جا سکتا ہے۔ اگر نظم ہلکی پھلکی ہو۔ اور اکہرے معنی کی حامل ہو تو لہجے کا ہلکا پن ٹھیک رہے گا، اگر ہلکی پھلکی نظم کو گمبھیر لہجے میں پڑھا جائے، تو اس کے تجربے کی معقولیت کو معرضِ خطر میں پڑ جانے کا امکان ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ شاعر کی اپنی تخلیق کردہ نظم کی قرأت بھی ہمیشہ قابلِ قبول نہیں ہو سکتی بالکل اسی طرح جس طرح شاعر کی اپنے اشعار سے متعلق تشریح بھی حرفِ آخر کا حکم نہیں رکھتی۔ قاری، شاعر کی غیر موجودگی سے فائدہ اٹھا کر، نظم کے لہجے کے تنوع کو دریافت کر سکتا ہے، اور یہ بات قاری اور قاری کے تعلق سے بھی صحیح ہو سکتی ہے۔

شعر میں لغیر وادین کے اقتباسات نقل کرنے سے اس کی تفہیم

---

[1] اردو نظم کے پچیس سال (آجکل اگست سنہ ۷۲ء)

میں دشواری تو پیدا ہو سکتی ہے۔ لیکن اسے معمہ نہیں بناتی، جیسا کہ نئی شاعری کے بعض معترضین کا خیال ہے۔ اصل میں یہ اقتباسات شعر میں حوالے کے طور پر استعمال نہیں ہوتے اور ضروری نہیں کہ ان کے ماخذوں تک رسائی حاصل ہو۔ یہ بات مسلم ہے کہ ماخذوں کی واقفیت بہر حال مفید ہے۔ لیکن یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ اقتباسات علیحدہ ٹکڑوں کی حیثیت نہیں رکھتے، بلکہ شعری ہیئت کے تار پود کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔ ایلیٹ اور پاونڈ نے کثرت سے اقتباسات نقل کئے ہیں۔ اس ہیئتی تبدیلی کا ایک پہلو یہ ہے کہ شاعر قدیم دیو مالا سے واقعات اور کردار منتخب کر کے اپنے تجربے میں اس طرح جذب کرتا ہے کہ ایک کلی وجود شکل پذیر ہوتا ہے۔ اور کسی توضیحی انداز کو روا نہیں رکھتا البتہ جن نظموں میں اسطور سازی کا عمل ملتا ہے اُن کی تفہیم کے لئے اسطوری کرداروں سے واقفیت ضروری ہے، راج نرائن راز کی نظم خود کلامی میں مستعمل دیو مالائی کرداروں سے واقفیت ضروری ہو جاتی ہے۔

اتنے بے تاب ہو کیوں
آنکھ افق پر رکھو
کام لو ہوش سے، یوں لوٹ کے دیکھا نہ کرو
پوری ڈِس عالم اسرار میں کھو جائے گی
اس کے قائل نہ بنو۔

اسی طرح ذیل کے اقتباسات دیو مالائی کرداروں کی واقفیت کے

بغیر ابہام کی دشواری پیدا کرتے ہیں۔

STRANGE THAT THE SELF'S
CONTINAUM SHOULD OUTLAST
THE VIRGIN, APHERE DITE,
AND THE MOURNING MOTHER
(KATHLEEN RAINE)

BUT ONLY THE SOUND OF
ULTIMATE DARKNESS FALLING
AND OF THE BLIND SAMSON
AT THE FAIR

(EDITH SETWELL)

اب شعری ہیئت کی دو اور متذکرہ بالا صورتوں کا تجربہ کرنا باقی ہے ایک یہ کہ نظم میں مختلف اور متضاد پیکروں اور استعاروں کو صف بہ صف لاکھڑا کیا جاتا ہے اور تجربے کا بظاہر کوئی باطنی رشتہ قائم ہوتا نظر نہیں آتا۔ یہ رجحان ایک مستقل حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ GRAHAM HOUGH کے خیال میں جدید شاعری "صرف مخالف پیکروں کے کھیل پر انحصار رکھتی ہے"۔ احمد ہمیش، افتخار جالب، اور عادل منصوری کی کئی نظمیں اس صورت کی نمائندگی کرتی ہیں۔ مثلاً:۔ عادل منصوری کی نظم منفعل جسم پہ . . . کو لیجئے، یہ نظم مختلف اور متضاد پیکروں کا ایک سیال ہجوم ہے، شاعر خارج سے لاتعلق ہو کر خوابوں میں اپنے دل و دماغ کی کسی بحرانی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ ایک نیم روشن، نیم

۱۔ IMAGE AND EXPERIENCE —— P 27

تاریک فضا ابھرتی ہے۔ جس میں آڑے ترچھے خطوط۔ لکیریں۔ دھبے نقطے۔ سائے، پرچھائیاں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں لیکن اس کی کلی ہیئت کے بارے میں یہ سوچنا کہ یہ پارہ پارہ ہے۔ صحیح نہیں اس لئے کہ بکھرے ہوئے پیکروں کا یہ اجتماع ایک مخصوص شعر ہونے کی تخلیق کرتا ہے۔

ہاتھ ماضی کی کلی دھوپ ستم پژمردہ
ریڑھ کی ہڈی سے لپٹی ہوئی چکنی مٹی
اینٹ رکھ دوں تو ابھی ذروں کی تقدیر کھلے

آخر میں نظم کے لسانی ڈھانچے کے الٹ پلٹ اور ردوبدل کے عمل کا جائزہ لینے کے لئے کمنگس کی نظموں کا ذکر نا مفید ہوگا۔ وہ اپنے تجربوں کے منتشر وجود کو سمیٹنے کے لئے شعری ہیئت میں توڑ پھوڑ۔ یا ردّوبدل۔ گرامر سے انحراف۔ یا شکل سازی سے کام لیتا ہے۔ مثلاً اس کی مشہور نظم BUFFALO BILL کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

BAFFALO BILL

DEFUNET

WHO USED TO

RIDE A WATER SMOOTH-SILUEV

STALLION

AMD BREAK OUETWOTHREE FOURFIVE

PIGEOVSJUSTLIKE
THAT
JESUS

نظم میں ہیئت کی شکل سازی اور الفاظ کی گرامر شکن صورت بندی ہیئت کی تبدیلی کا پتہ دیتی ہے۔ یہ تبدیلی نظم کے موضوع کے آہنگ اور رفتار سے گہری مطابقت رکھتی ہے۔ اب اس کی دوسری نظم (AMONG THE CRUMBLING PEOPLE) کا ابتدائی حصہ دیکھئے۔

a
mong crum
   bling people (a
long ruined streets
hither and) softly
thither between (tumb
 ling)

جیسا کہ عنوان ہی سے ظاہر ہوتا ہے اس نظم میں جدید مشینی دور میں اکھڑتے اور گرتے انسانوں اور شہروں کے موضوع کو پیش کیا گیا ہے۔ اس بھیانک موضوع کو شاعر نے ہیئت شکنی اور لفظ شکنی اور شکل سازی کے پیچیدہ عمل سے گذار کر نئے انداز میں ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ قاری شکست وریخت کے اس بھیانک منظر کو نہ صرف معنوی اعتبار سے ہی، بلکہ خارجی ہیئت کے تعلق سے بھی دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، نظم کے کردار کی روح "ویران سڑکوں" میں گشت کرتی ہے، اور سڑکوں، مکانوں اور لوگوں کو ایک ایسی الٹ پلٹ اور افراتفری کی حالت میں دیکھتا ہے کہ وہ

PESH AND
ROSES

الٹ کر RISH AND FOSES کا نام دیتا
ہے، الفاظ کے اس ردّوبدل سے شعری کردار کے لمحاتی ذہنی تعطل
اور اعصابی تناؤ آشکارا ہو جاتا ہے۔

خارجی ہیئت کی شکل سازی کے متنوع نمونے اپولینیر کے
CALLIGRAMMES اور KURT SCHURTTEIS کی کتاب
ANNA BLIMRE میں ملتے ہیں، یورپی ادب میں اس نوع کی
شاعری "ٹھوس شاعری" سے موسوم ہوتی ہے۔ کی پرانی روایت
موجود ہے، قدیم یونانی اور چینی شاعری میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں
سترھویں صدی میں بعض مابعد الطبعاتی شعراء مثلاً جارج ہربرٹ
نے اس قسم کے تجربے کئے ہیں۔ ایڈورڈ لوسی سمتھ نے کنکریٹ پوئٹری
کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے۔

بنیادی طور پر یہ دوغلی ہے یہ ایک نئے اور واقف
کارانہ انداز سے ادبی مواد کو تجریدی نقش سے ہم آمیز کرنے
کی کوشش ہے۔ الفاظ تصویریں بنانے کے لئے استعمال کئے
جاتے ہیں۔ اور الفاظ تصویریں بن جاتے ہیں[1]۔

اپولینیر نے اپنی کچھ نظموں کو تصویریں بنانے کی کوشش کی ہے۔ مثال
کے طور پر اس نے بارش میں بارش کو پانچ عموری لہراتی لکیروں کی شکل
میں پیش کیا ہے۔ چونکہ اس نوع کی شاعری ہیئت کے لاشعوری
تصور کو پس پشت ڈال کر تغیر و ساخت کی ارادی سعی و محنت سے

---

[1] ENCOUNTER (JAN, 1966)

وجود پذیر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ عام طور پر قابل قبول ثابت نہ ہو سکی۔
اردو میں اس قسم کے چند ہی تجربے دیکھنے میں آئے ہیں۔ رفعت سروش کی جنمی یاترا
اس کی ایک مثال ہے۔

زماں

کہ بے نام و بے نشان و مقام

ہزار بار میں دوزخ میں تپ کے نکھرا ہوں

ہزار بار میں جنت سے لوٹ آیا ہوں

مگر ملی نہ مجھے منزل سکون حیات
مگر ملی نہ مجھے کرب آگہی سے نجات ...

بھٹک رہا ہوں شکم میں خلا

کے

نئی نظموں میں ہیئت کے ان تجربوں کے پیش نظر، بعض حلقوں
کی جانب سے ابہام و تفہیم کا مسئلہ کھڑا کرنے کی وجہ سمجھ میں آسکتی ہے
اردو نظم کی سو برس سے زیادہ تاریخ پر نظر ڈالئے تو کئی اعلیٰ پائے کی
نظمیں نظر آتی ہیں۔ چنانچہ حالی کی برکھا رت، شبلی کی حادثہ کانپور، شوق
قدوائی کی عالم خیال، وحید الدین سلیم کی آریوں کی پہلی آمد ہندوستان

میں چکبست کی خاکِ ہند، اقبال کی مسجد قرطبہ، جوش کی شکستِ زنداں کا خواب، سیماب کی تاج، مجاز کی آوارہ، سردار جعفری کی پتھر کی دیوار ساحر لدھیانوی کی مفاہمت، مخدوم کی چارہ گر، جاں نثار اختر کی خاکِ دل فیض کی چند روز اور۔ اور اختر الایمان کی ایک لڑکا بلاشبہ اعلےٰ پائے کی نظمیں ہیں۔ لیکن یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ یہ سب کی سب نظمیں ہیئت شکنی کی نہیں۔ بلکہ ہیئت سازی کی روشن مثالیں ہیں۔ وہ قاری جو ان نظموں سے مانوس ہے، نئی نظموں کی غیر منطقی ہیئت کو دیکھ کر اپنی بے بسی اور بوکھلاہٹ کا اظہار کرے، تو تعجب خیز نہیں۔ متذکرہ بالا نظموں میں بالتخصیص موضوع تدریجی ارتقار اور تکمیلیت سے متصف ہے اور ابہام سے شعوری گریز کو روا رکھتا ہے۔ لیکن نئی نظموں میں موضوع کا انتشار اور غیر تکمیلیت ہی نہیں بلکہ موضوع کے اخراج کا احساس ہوتا ہے اور ابہام کو بنیادی شعری لازمے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس لئے نئی نظم کی تفہیم کے ضمن میں یہ سوچنا صحیح نہیں کہ یہ ایک مصری کی ڈلی ہے جو خود بخود منہ میں تحلیل ہو جائے گی۔ اس کے برعکس ایک لحاظ سے یہ نگ خارا سے ہیرا برآمد کرنے کے عمل کی متقاضی ہے۔ اعلیٰ قسم کی شاعری برہنہ گفتاری سے اجتناب کر کے اپنے تجربات کو ستر پردوں میں مستور رکھتی ہے۔ گوئٹے۔ شیکسپئر اور غالب کی تخلیقات کی متعدد شرحیں اور شرحوں پر شرحیں کیا معنی رکھتی ہیں؟ ہر نئے دور میں سچے شاعر کا شعری مذاق اور قوتِ انکشاف شدید اور تیز ہوتی ہے۔ اس کے برعکس لوگ تخلیق کی پراسرار دنیا میں بار پانے کے لئے روایتی اصولوں اور رویّوں کو اپنا رہنما بناتے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ وہ باریاب نہیں ہو پاتے، اور اُن

کا رد عمل موافق نہیں ہوتا۔ بلکہ مخاصمانہ ہوتا ہے شیکسپیئر۔ ڈرائیڈن بلیک، کیٹس، ایلیٹ اور غالب کے زمانے کے قارئین کا یہی رویہ رہا ہے، اسی قسم کی صورت حال کا کم و بیش عصری شعرا کو بھی سامنا ہے لیکن ہر دور رفتہ کی طرح عصر حاضر میں بھی ایسے ذی شعور لوگ ہیں (تعداد میں کم ہی سہی) جو عصری آگہی رکھتے ہیں۔ اور نئی شاعری کی روح میں اترنے کی خواہش رکھتے ہیں۔

شعر میں مشکل پسندی کی جوازیت کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں نثر کے مقابلے میں، حد درجہ اختصار و ایجاز روا رکھا جاتا ہے، اور ہر لفظ کے انسلاکاتی امکانات کو تحریک دی جاتی ہے۔ زبان کا یہی مخصوص برتاؤ شعر کو نثر پر تفوق کا ضامن بن جاتا ہے۔ اور اسی سے اس کی جمالیاتی قدر کی تشکیل ہوتی ہے۔ لہٰذا شعری اسلوب کا ابہام یا مشکل پسندی اس کا عیب نہیں۔ بلکہ اس کی خوبی ہے اور ایک ایسی خوبی، جو شعری تخلیق کو بقول میکمولن "کثیر الجہت معانی" کی حامل بناتی ہے[1]۔

عصری شاعری میں مشکل پسندی کی دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ اوّل وہ مشکل پسندی جو مروجہ لسانی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ کے نتیجے میں عمل میں آتی ہے۔ اس کی نمائندگی افتخار جالب اور عادل منصوری کرتے ہیں ان کی نظموں میں متضاد پیکروں کا استعمال اور ہر پیکر کے انفرادی وجود کے منوانے پر اصرار ان کو ایک انفرادی منطق سے آشنا کرتا ہے۔ ان نظموں کے تجربے میں قاری کی شرکت ممنوع نہیں، بلکہ مشروط ضرور ہے۔ اور شرط

---

[1] ART, AFFLUENCE AND ALIENATION

صرف یہ ہے کہ قاری ان تمام دشواریوں کو، اپنی ریاضت، تجسس اور ذوق کی مدد سے حل کرنے کو تیار رہو، جو تخلیق کی تفہیم کے راستے میں پیش آتی ہیں۔ کلینتھ بروکس نے ٹھیک کہا ہے۔

جدید شاعر نے بہتری یا خرابی کے طور پر۔ ذمہ داری کا بوجھ قاری پر ڈال دیا ہے، قاری کو لہجے کی تبدیلیوں۔ طنزیہ اظہارات اور راست بیانی کے بجائے تلازمے کے لئے ہوشیار رہنا چاہیئے[1]

ایک مثال ملاحظہ ہو، یہ عادل منصوری کی نظم سے لی گئی ہے۔

ابھی نہ جاؤ۔
کہ آسماں کا زوال استقاط پسلیوں میں
پرانے سورج میں بے ارادہ
ثبات اثبات کھانستے ہیں

(سیاہ لمحے پکارتے ہیں)

مشکل پسندی کی دوسری صورت قاضی سلیم، باقر مہدی شمس الرحمٰن فاروقی۔ شہریار، کمار پاشی اور بلراج کومل کے یہاں ملتی ہے، ان شعراء کے یہاں مکمل ہیئت شکنی کے بجائے ہیئت کی گہری تبدیلیوں کا احساس ملتا ہے۔ یہ تبدیلیاں روایت سے مکمل انحراف نہ کرنے کے باوجود روایتی سانچوں کے انہدام پر دال ہیں۔ اور ہیئت کی مشکل پسندی کا باعث بنتی ہیں۔

یہ مشکل پسندی بہت حد تک ابہام کی پیدہ کردہ ہے۔ جو جدید

---

[1] THE WELL WROUGHT URN —— 41

دور میں خاص طور پر نفسیاتی تجربات کے اظہار کا لامحالہ وسیلہ بن چکا ہے۔ مثال کے طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک نظم کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

انار میں جو خبد تھا۔ جو ذرہ ذرہ صید تھا۔
وہ جن ابل پڑا
سیاہیاں، سفید، سرخ نیلگوں طیور سے چمک اٹھے
مگر نہ جانے پھر کدھر طیور اڑ گئے۔

(شجیۂ ساعت کا غبار)

مشکل پسندی کے بڑھتے ہوئے رجحان کے ساتھ ساتھ سہل پسندی کا رجحان بھی فروغ پا رہا ہے۔ یورپی شاعری میں ایلیٹ اور پاونڈ کی مشکل پسندی کے خلاف ردعمل کے طور پر ایک ایسے اسلوب کو اہمیت دی جانے لگی ہے۔ جو بوجھل تراکیب لفظی مرکبات اور تہہ دار علامیت سے عاری ہو۔ اور جس میں روزمرہ کی زبان سیدھے سادھے انداز سے استعمال کی گئی ہو۔ رچرڈ ولبر کی شاعری سہل پسندی کے رجحان کی ایک عمدہ مثال ہے، وہ روزمرہ کے الفاظ انتہائی بے تکلفی سے مکالماتی انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی ایک نظم میوزیم پیسیں کا آخری بند درج ذیل ہے۔ نظم میں موجودہ سائنسی عہد میں کلاسیکی آرٹ کی قدروقیمت کے زوال کو موضوع بنایا گیا ہے۔

Edgar Degas purchased once
A fine El, Greco which he kept

Against the wall beside the bed
to hang his pants on which he slept.

اردو میں محمد علوی اس اسلوب کی مثال فراہم کرتے ہیں۔ وہ روز مرّہ میں استعمال ہونے والی آسان زبان کو ہلکے پھلکے طنز کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اور قاری ذہنی ریاضت سے بچ جاتا ہے۔

کتابیات

شعری مجموعے

تراشیدہ	شاذ تمکنت	مچھلی کمان، حیدر آباد
حرف معتبر	بانی	۲۷/۱۶ راجندر نگر، نئی دہلی
رائیگاں	بشر نواز	دکن پبلشرز، اورنگ آباد
مانجھی دھیرے چل	مصور سبزواری	نازش بک سنٹر، ترکمان گیٹ دہلی
ساعتوں کا سمندر	قیصر شمیم	سپرنا، شب پورہ، ہوڑہ ۲۵
لامکاں	غلام مرتضیٰ راہی	نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۳
گرد کا درد	کیف احمد صدیقی	نمائندہ کتاب گھر، سیتاپور (یو۔پی)
تمنا کا دوسرا قدم	صہبا وحید	نیو لٹریچر، بستی نظام الدین، نئی دہلی

۱۹۶۷ء کی منتخب شاعری مرتبین:۔

راج نرائن راز کمار پاشی	نازش بک سنٹر، پھاٹک تیلیاں۔ دہلی

۱۹۶۹ء کی منتخب شاعری مرتبین:۔

کمار پاشی/پریم گوپال متل	پ۔ کے۔ پبلیکیشنز قرول باغ نئی دہلی

۱۹۷۰ء کی منتخب شاعری مرتبین :-

کمار پاشی / پریم گوپال متل — پی۔ کے۔ پبلیکیشنز، دریا گنج، دہلی

سفر مدام سفر	بلراج کومل	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
نجات سے پہلے	قاضی سلیم	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
سورج کا شہر	شہاب جعفری	ممتاز دارالشعر، ماڈل ٹاؤن، دہلی
لفظوں کا پل	ندا فاضلی	نیو رائٹرس پبلیکیشنز، بمبئی ۹
سیہ بر سفید	مخمور سعیدی	نازش بک سنٹر۔ ترکمان گیٹ دہلی ۶
آواز کا جسم	مخمور سعیدی	پی۔ کے۔ پبلیکیشنز، دریا گنج، دہلی
نیا عہد نامہ	خلیل الرحمٰن اعظمی	انڈین بک ہاؤس، علی گڑھ۔
ثبت لمحات	اختر الایمان	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بمبئی ۳
زہر حیات	زاہدہ زیدی	ذاکر باغ، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ
آخری دن کی تلاش	محمد علوی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
نغمۂ شب	اختر بستوی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں	باقر مہدی	گوشۂ ادب، بمبئی ۱۰
شب گشت	عمیق حنفی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
گنج سوختہ	شمس الرحمٰن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
نئے نام	مرتبین :-	
	شمس الرحمٰن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
	حامد حسین حامد	
ولاس یاترا	کمار پاشی	پی۔ کے۔ پبلیکیشنز، نئی دہلی

سرابوں کے سفیر مرتبین :-

سرابوں کے سفیر	عقیل شاداب	مولانا آزاد لائبریری برہنا راج پور کٹک
	ظفر غوری	
خشت دیوار	زبیر رضوی	مکتبہ صبا۔ معظم جاہی مارکیٹ، حیدرآباد
ساتواں در	شہریار	شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد
رطب و یابس	ظفر اقبال	شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد
جذبہ و آواز	من موہن تلخ	ورشا پبلیکیشنز، نیو راجندر نگر نئی دہلی
برگ آوارہ	خورشید احمد جامی	شالیمار ۲۸۷ پی، ملک پیٹ حیدرآباد
خواب تماشا	کمار پاشی	نارش بک سنٹر، پھاٹک تیلیاں ترکمان گیٹ دہلی
چاندنی اساڑھ کی	راج نرائن راز	۱۶/۴۲ اے ویسٹرن ایکسٹنشن ایریا، نئی دہلی
تیکھی غزلیں	مظفر حنفی	فن کدہ، بھوپالی گیٹ، سیہور، بھوپال
پانی کی زبان	مظفر حنفی	شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد
گرمیٔ اندیشہ	صغیر احمد صوفی	
رشتۂ دل	بلراج کومل	
نیا عہد نامہ	خلیل الرحمٰن اعظمی	
پرانے موسموں کی آواز	کمار پاشی	
اسم اعظم	شہریار	
ذوق سفر	غلام ربانی تاباں	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی
اکائی	بشیر بدر	کالج اینڈ یونیورسٹی بک سٹال علی گڑھ
خالی مکان	محمد علوی	مکتبہ سوغات بنگلور
کالے کاغذ کی نظمیں	باقر مہدی	گوشۂ ادب آرکیڈیا بلڈنگ، بمبئی ۹
ہر ہر ندیا گہری	زبیر رضوی	

تثلیث حیات	پرویز شاہدی	
زخم تمنا	مظہر امام	اڑلیہ اردو پبلیشرز، دیوان بازار، کٹک
شبنم شبنم	کرشن موہن	انڈین اکاڈمی، ۲۹ نریندر پلیس نئی دہلی
دل ناداں	کرشن موہن	
غزال	کرشن موہن	انڈین اکاڈمی، ۲۹ نریندر پلیس، نئی دہلی
جسموں کا بن باس	آزاد گلاٹی	پی۔ کے۔ پبلیکیشنز، دریا گنج دہلی
بازدید	منیب الرحمٰن	انجمن ترقی اردو۔ علی گڈھ
پتھروں کا مغنی	وحید اختر	اردو کتاب گھر، علی گڈھ
صحرا صحرا	صبا جائسی	کتاب گھر، علی گڈھ
شیرازۂ مژگاں	کرشن موہن	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
شعاعوں کی صلیب	کرامت علی کرامت	شاخسار پبلیکیشنز، کٹک
پاس گریباں	سلیمان ادیب	انجمن ترقی اردو۔ حیدرآباد
گلوب	مرتبین:-	
	سید احمد شمیم	آزاد کتاب گھر، جمشید پور
	شمس فریدی	
اشعار	حسن نعیم	شالیمار پبلیکیشنز، ملک پیٹھ، حیدرآباد
چاندنی کی پتیاں	ناصر شہزاد	مکتبہ جدید میکلوڈ روڈ، لاہور
آئنہ در آئنہ	عزیز قیسی	مکتبہ صبا۔ حیدرآباد
نارسیدہ	وارث کرمانی	دانش محل، امین الدولہ پارک، لکھنؤ
صحرا میں اذان	گوپال متل	مکتبہ تحریک، الفصاری مارکیٹ، دہلی
لکیریں	نازش پرتاب گڈھی	بزم اردو، بیگم وارڈ، پرتاب گڈھ

نئی نظم کا سفر	مرتبہ خلیل الرحمٰن اعظمی	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی
یادیں	اختر الایمان	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ بمبئی،

تنقید

لفظ و معنی	شمس الرحمٰن فاروقی	شب خون کتاب گھر، الہ آباد
جدیدیت اور ادب	مرتبہ آل احمد سرور	شعبۂ اردو علی گڈھ مسلم یونیورسٹی علی گڈھ
شعر، غیر شعر اور نثر	شمس الرحمٰن فاروقی	شب خون کتاب گھر۔ الہ آباد

رسائل

ماہنامہ شب خون	(فائل)	الہ آباد
ماہنامہ آج کل	"	نئی دہلی
ماہنامہ آہنگ	"	گیا
" شاعر	"	بمبئی
" پیکر	"	حیدر آباد
" کتاب	"	لکھنؤ
" تحریک	"	دہلی
سہ ماہی شعر و حکمت	"	حیدر آباد
ماہنامہ تلاش	"	دہلی
دو ماہی محور	"	دہلی

نئی قدریں شاعر نمبر حیدرآباد (پاکستان

نیا دور کراچی

سہ ماہی سطور

علی گڈھ میگزین (۱۹۷۰) شمارۂ خصوصی علی گڈھ

سہ ماہی اردو ادب (۱۹۶۶) تخلیق نمبر علی گڈھ

Criticisim

Climate of voilence By Wallace Fowlie
An Alison Press Book London 1964

Art, Affluence and Alienation By Roy Mac Mullen
Pall Mall Press 1968

The creative Experiment By C. M. Bowra
Macmillion London 1969

Selected Essays By T. S. Eliot
Faber and Faber Ltd, London

The modern writer and His world By. G. S. Fraser
Andre Deutsch London 1964

Shaping Joy By Cleanth Brooks
Methuen and Co, London 1971

Image and Experience By Graham Hough
Gearald Duckworth, London 1960

Modern Poets on Modern Poetry Edited by James Scully Collins London 1969

The Tenth Muse Herbert Read
Routledge and Kegan Paul

The Poetic Imrge By C. Day Lewis
Jonathan Cape, London 1947

Seven Types of Ambiguity By William Empson
Chatto and Windus, London 1930

Axéls Castles By Edmund Wilson
Charles Scribner's Sons, New York

Samuel Beckett - Poet and Critic By Lowerence. E. Harvey
Princetion, New Jarsey 1970

Understanding Poetry By Brooks and Warren

The Well wrought - Urn By Cleanth Brooks

Coutemporary American Poetry By Ralph. J. Mills
Random House, New york.

Civilization and its Discontents By Freud

The Interpretation of Dream By Freud
Allen and Unwin, Lodon

Pychology of the Unconsious By G.G. Jung
Kegan Paul, London 1921

Contributions to Analytical Psychology G.G. Jung
Kegan Paul, London 1948

Physics and Philosophy By Sir James Jeans
C.V.P. 1942

Philosophical Aspects of Modern Science
By C.E.M. Joad.
Allin and Unwin 1922

Physics and Philosophy By Bertraud Russell
C.V.P. 1946

Science and Modern World By Alfred North
C.V.P 1927

Science and History By Ernest Cuneo

The case for Modern Man By Charles Frankel

Automation and the future of Man By S. Damezyanski

American youth Culture By Ernst. A. Smith

Existentialism and Religious Belief By David. E. Robert

Guide to Modern thought By. C.E.M. Joad
Faber and Faber Ltd, London

Inter Group Conflicts in India By Dr, P.L. Vidyarthi

Colliding Generations By F. Van Pee
Navachetna, Prakasham, Varanasi 1970
Man the Peculiar Animal By R. J. Harrison
Penguins Books London 1958
Revolt of the Masses By Gasset
Encounter Jan 1966
American Review July 1969

اشاریہ